Вадим Вацуро
о Лермонтове

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Вопрос о литературной среде юного Лермонтова в Московском университетском благородном пансионе никак не является новым. Начиная с П. А. Висковатого, он привлекает к себе постоянное внимание, — и благодаря разысканиям Н. Л. Бродского, Б. В. Неймана, Б. М. Эйхенбаума, Ф. Ф. Майского, Т. М. Левита и других исследователей мы располагаем сейчас довольно большим материалом о литературной ориентации юного поэта в 1828–1830 годах.

- Литературная школа Лермонтова
  -
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - Приложение
    -
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16

- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60

- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

Литературная школа Лермонтова

Вопрос о литературной среде юного Лермонтова в Московском университетском благородном пансионе никак не является новым. Начиная с П. А. Висковатого, он привлекает к себе постоянное внимание, — и благодаря разысканиям Н. Л. Бродского, Б. В. Неймана, Б. М. Эйхенбаума, Ф. Ф. Майского, Т. М. Левита и других исследователей мы располагаем сейчас довольно большим материалом о литературной ориентации юного поэта в 1828–1830 годах. Нам известны поименно его пансионские учителя и товарищи; мы знаем о его увлечении Пушкиным и начальном интересе к байронической поэме — и, с другой стороны, о внимательном чтении «Московского вестника» — проводника идей русской философской эстетики шеллингианского толка. Все это — опорные точки целостной картины, в которой естественно находит себе место и литературный кружок С. Е. Раича, обучавшего словесности пансионскую молодежь и в том числе Лермонтова, — но как раз здесь наши сведения становятся отрывочными и приблизительными. Все, что известно нам о взаимоотношениях мальчика Лермонтова с этим кружком, практически исчерпывается глухими строчками Раичевой автобиографии, где Лермонтов назван в числе юношей, вступивших под его, Раича, руководством на литературное поприще, да лаконичной заметкой самого Лермонтова на автографе «Русской мелодии» 1829 года — о том, что «эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов» (VI, 390). Эти сведения были несколько расширены за счет текстуальных и стилистических сопоставлений.

На последней проблеме мы и сосредоточим наше внимание в предлагаемой читателю работе. Нашей задачей не будет анализ всего пансионского творчества Лермонтова, но лишь той его части, которая, как нам представляется, была теснее всего связана с эстетическими и стилистическими уроками его учителя, ибо «итальянизм» Раича, ставший с легкой руки И. В. Киреевского его основной литературной характеристикой, был некоей более или менее замкнутой стилистической и эстетической системой, а не только суммой практических рекомендаций в области поэтического языка и поэтических тем[1].

1

Литературная позиция Раича интересовала исследователей главным образом в связи с генезисом поэзии Тютчева, и преимущественное внимание они уделяли Раичу начала 1820-х годов, автору перевода «Георгик» Вергилия и рассуждения о дидактической поэме. Ю. Н. Тынянов рассматривал его как ученика Жуковского с сильными архаическими симпатиями, с тяготением к ломоносовской традиции и к образному строю дидактической поэмы; такая точка зрения была воспринята и исследователями Лермонтова[2].

Все это верно лишь отчасти и уж во всяком случае недостаточно, когда речь заходит о конце 1820-х годов — периоде обучения Лермонтова у Раича. В 1830 году в своем знаменитом обзоре русской словесности в «Деннице» И. В. Киреевский относил Раича вместе с Туманским к «итальянской школе», в отличие от Тютчева — представителя школы «немецкой». Исследователи, постоянно опиравшиеся на этот отзыв, не придавали значения ни содержащемуся в нем противопоставлению литературных ориентаций учителя и ученика, ни осторожным, дипломатичным, но явственным полемическим акцентам, которые поставил Киреевский. И Раич, и Туманский были участниками «Московского вестника», родственного «Деннице», издателем альманаха был близкий Раичу М. А. Максимович; сам Киреевский щадил личную и литературную репутацию Раича, — и подлинное — явно негативное — отношение к его творчеству и его «школе» ощущается лишь в сухости и лаконичности отзыва на фоне подробных и положительных характеристик остальных литераторов. «Словесность итальянская, — писал Киреевский, — отражаясь в произведениях Нелединского и Батюшкова, также бросила свою краску на многоцветную радугу нашей поэзии. <…> Но влияние итальянское, или, лучше сказать, батюшковское, заметно у немногих из наших стихотворцев. Туманский отличается между ними нежностью чувства и музыкальностью стихов. <…> К той же школе принадлежат гг. Раич и Ознобишин»[3].

Объясняя смысл этой классификации, обычно вспоминают замечание ученика Раича А. Н. Муравьева, что Раич стремился усовершенствовать слог своих воспитанников, вводя в поэзию итальянские и латинские синтаксические обороты[4]. Но это частность, когда речь идет о поэтической школе. Слова Киреевского указывают на целую поэтическую программу.

Перевод «Георгик», завершенный Раичем в 1821 году, создавался с оглядкой на архаистическую традицию, однако не был ориентирован ни на литературные вкусы группы Шишкова, ни на искания «младо-архаиков» типа Катенина. Раич вспоминал, что взялся за перевод после очередного спора с Динокуром, преподававшим Тютчеву французскую словесность; Динокур восхищался переводом Делиля и утверждал, что «Георгики» не могут быть переданы по-русски за недостатком «так называемого среднего дидактического языка»[5]. Перевод Раича, поддержанный Мерзляковым и Дмитриевым, и был поисками «среднего дидактического языка» описательной и буколической поэзии, — и очень показательно, что в ближайшие же годы возникает устойчивая ассоциация между Раичем и Делилем. В 1822 году Погодин записывает в дневнике: «Тютчев <…> говорит, что Раич переведет лучше Мерзлякова Виргилевы еклоги. У Раича все стихи до одного скроены по одной мерке. Ему переводить должно не Виргилия, а Делиля»[6]. Спор особенно выразителен, если иметь в виду, что Мерзляков в эти годы намеренно архаизирует свои переводы из древних, стремясь достигнуть ощущения древнего текста. Раича соотносят не с архаистами, а с мастерами «среднего дидактического слога», такими как Делиль во Франции и Дмитриев в России.

И. И. Дмитриев и стал литературным советчиком Раича, — и Раич сохранил на всю жизнь благоговение к литературному авторитету этого «просвещенного ценителя дарований», «наделенного от природы тонким вкусом», «истинного жреца всего высокого и прекрасного»[7]. Вяземский полушутя называл Раича «крестником» Дмитриева[8]. Дмитриев ходатайствовал перед Шишковым о присуждении Раичу академической награды, — и их переписка весьма любопытна как образец анализа «слога» Раичевых «Георгик» с точки зрения нормативной поэтики. И Дмитриев, и Шишков принимают его в основе, но оба не склонны одобрять «нововведения» — смешение разных стилистических пластов, грамматические признаки «низкого стиля» в «высоких» лексических образованиях и т. п. Раича упрекают, между прочим, за то же, за что Воейков упрекал Пушкина, и Шишков специально отмечает форму «копиём» (вместо «копьем» или «копием»), которая подверглась осуждению в «Руслане и Людмиле»[9]. В отличие от Пушкина Раич принял эту критику; во всяком случае, в 1839 году, разбирая пушкинские сочинения, он адресовал «Руслану и Людмиле» совершенно те же упреки, не забыв и формы «копиём»[10].

Серия статей Раича — о посмертном собрании сочинений Пушкина — ключ к его собственной языковой позиции в конце

1820-х — 1830-е годы. Симпатии Раича на стороне раннего Пушкина — Пушкина «ариостовской» поэмы «Руслан и Людмила», «Цыган» и некоторых лирических — более всего антологических — стихов. Причины этого предпочтения он объясняет сам: по его мнению, ранний Пушкин принадлежал к «школе пюризма», которую «псевдолитераторы» называли затем «старою школою». «Впоследствии времени он было уклонился от нее, зато, может быть, и Музы иногда уклонялись от него»[11]. «Школа пюризма» для Раича — отнюдь не «шишковизм» и не искания «младо-архаиков»: это нормализованный поэтический язык последователя Дмитриева.

В августе 1823 года Раич ненадолго оказывается в Одессе и здесь сближается с Пушкиным. Этот эпизод требует особого рассмотрения — он важен отнюдь не только как факт индивидуальной биографии Раича. О своих беседах и спорах с Пушкиным Раич рассказал в упомянутой уже критической статье, посвященной анализу посмертного собрания пушкинских сочинений. Из нее мы знаем, что речь заходила о Батюшкове, которого Киреевский объявлял одним из родоначальников «итальянской школы». «Пушкин не любил Батюшкова, — вспоминал Раич, — он с каким-то презрением называл его *поэтом звуков*. Пушкин думал, что музыкальность и вообще тщательная отделка стихов вредит их силе, энергии; это ошибочное, ложное мнение, которое в последние годы его жизни много повредило некоторым из его произведений…»[12]

Это чрезвычайно важное свидетельство, за которым ощущается антагонизм позиций. Раич не уловил общего литературного контекста, в котором только и можно было осмыслить пушкинский критицизм. Как раз в эти годы Пушкин менял литературную ориентацию. Он критически переоценивал Батюшкова в полемике против «элегической школы» и перечитывал с карандашом в руках «Опыты»; его пометы, то апологетические, то резко критические, были проецированы на современное состояние русской поэзии[13]. Пушкин отвергал не Батюшкова, а батюшковскую традицию в том ее варианте, который и лег в основу так называемой «итальянской школы» Раича, Ознобишина и отчасти Туманского. Со своей стороны, Раич не принимал нового, «байронического» периода пушкинской поэзии.

Полемизируя с Пушкиным посмертно, он опирался на совершенно определенный источник. Им были теоретические статьи Батюшкова, в частности те из них, которые посвящены итальянской поэзии. В «Ариосте и Тассе» Батюшков отводил упреки итальянскому языку «в излишней изнеженности»;

собственно говоря, вся эта статья написана в опровержение г-жи де Сталь и других теоретиков, склонявшихся к мнению, что благозвучие и мелодичность стиха противопоказаны силе и энергии. «Те, которые упрекают итальянцев в излишней изнеженности, — заканчивал Батюшков, — конечно, забывают трех поэтов: Альфьери — душою римлянина, Данта — зиждителя языка италиянского и Петрарка, который нежность, сладость и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостию»[14].

Если мы обратимся ко второй статье Батюшкова — «Петрарка», мы сможем, кажется, уловить и позитивные основы «итальянизма» Раича. В соответствии с традицией, Батюшков ищет истоки стиля Петрарки у «сицилиянских поэтов и трубадуров счастливого Прованса, которые много заняли у мавров, народа образованного, гостеприимного, учтивого, ученого и одаренного блестящим воображением. От них он заимствовал игру слов, изысканные выражения, отвлеченные мысли и, наконец, излишнее употребление аллегории; но сии самые недостатки дают какую-то особенную оригинальность его сонетам и прелесть чудесную его неподражаемым одам, которые ни на какой язык перевесть невозможно».

Так устанавливается прямая ассоциация между «итальянским» и «ориентальным» стилем в поэзии — ассоциация, немедленно реализовавшаяся в литературной теории и практике Раича. Его ближайший сотрудник в начале 1820-х годов — Д. П. Ознобишин, в той же мере погруженный в восточную (арабскую, персидскую) поэзию, в какой Раич — в итальянскую; в своей поздней автобиографии Раич специально отмечал, что в его литературном обществе читались переводы с восточных языков. Осенью 1825 года Раич писал Ознобишину о необходимости переводить Ариосто, чтобы ввести в русскую поэзию «неисчерпаемый запас новых пиитических выражений, оборотов, слов, картин; тогда бы все для нас — на нашем богатом языке — *опоэзилось*. <…> Чтобы дополнить это *опоэзение* нашего языка, — добавляет он, — надобно перенести к нам поэзию Востока. Этот благороднейший, прекраснейший труд принадлежит вам, любезный друг, конечно вам, по крайней мере значительною частию»[15].

«Опоэзение языка» — существенный элемент идеализирующей эстетической программы Раича, которая ясно ощущается в его статьях о Пушкине. В «Кавказском пленнике», согласно Раичу, поэт «спустился в мир действительный или, по крайней мере, полудействительный», каким является современный байронизм; в «Евгении Онегине» он окончательно переселился в «современное русское общество, в котором так

много прозы и так мало поэзии», «свел поэзию с неба на землю», «идеальное слил с существенным»[16]. Эта концепция заставляет Раича решительно отвергнуть «Братьев-разбойников» как произведение безнравственное и внеэстетическое и в особенности «Полтаву», противоречащую всем принципам эпической поэмы, где центральный герой — «избранник Божий», стремящийся к высшей цели (как в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо). Лишь в «Поэте» («Пока не требует поэта»), по мнению Раича, «каждый стих проникнут чувством и истиной»[17]. Раич стилизует фигуру Пушкина так, чтобы она соответствовала его представлениям об эталоне боговдохновенного поэта: в его статье-мемуарах Пушкин — автор «Разговора книгопродавца с поэтом» горько сожалеет, что первый в России «начал *торговать* поэзиею», и предстает как носитель «идеального» начала, погубленный «светом» и ложными доброжелателями. Эта чисто эстетическая концепция (довольно, впрочем, обычная в 1830-е годы) находит свое выражение в программных стихах Раича, таких как «Сальватор Роза», где художник, несущий в себе «священный огонь», презрен и унижен вельможами-меценатами[18], или «Жаворонок» и «Поэту», с дидактической аллегорией, прямо раскрытой в статье 1839 года: поэт подобен жаворонку, роняющему на землю звуки, зародившиеся «в высших, более чистых слоях воздуха — в эфире»[19]; спустившись на землю, он теряет способность к поэтическому творчеству:

> Поэт! Когда ты, полный Феба,
> Летаешь в светлой вышине,
> Не торопися из-под неба
> К надольной темной стороне[20].
>
> *(«Поэту», 1828)*

2

Этот очерк литературных взглядов Раича, краткий и по неизбежности неполный и схематичный, позволяет нам, однако, более точно определить его положение в литературном мире 1820-х годов. В 1824 году он замышляет издание журнала при поддержке Вяземского, но дело расстраивается; журнал — «Московский телеграф» — организуют Вяземский и Н. Полевой. Годом позднее прежний кружок любомудров объединяется вокруг приехавшего из ссылки Пушкина, и на свет появляется «Московский вестник». И в том, и в другом случае Раич остался в стороне, — и дело было отнюдь не в трудностях организационного свойства. И Полевой, и будущие любомудры либо прямо входили, либо примыкали к организованному некогда Раичем литературному кружку; однако Кс. Полевой вспоминал, что его брата оттолкнула комически-восторженная фигура будущего соредактора, который даже в обычном разговоре старался «поэтизировать»; что касается любомудров, то они, после нескольких попыток прочитать у Раича свои философские и исторические сочинения, образовали особый кружок и посещали оба объединения, но с разными целями[21]. С вновь основанным «Московским вестником» Раич поддерживал достаточно доброжелательные отношения, но эстетические позиции адепта «итальянской школы» и представителей шеллингианской философской эстетики были трудно совместимы.

Кто именно составляет в конце 1820-х годов ближайшую среду Раича — показывает состав изданного им в 1827 году альманаха «Северная лира»: это Д. П. Ознобишин, соиздатель альманаха, поместивший здесь обширный «Отрывок из сочиненья об искусствах»; А. Н. Муравьев и Тютчев (находившийся в Германии) — прямые и близкие ученики Раича; В. И. Оболенский; братья Авраам и Александр Норовы; М. А. Дмитриев; вероятно, и М. А. Максимович. Их произведения вместе с сочинениями самого Раича составляют в альманахе основную долю литературного материала. Несколько стихотворений дают сторонние авторы — покровительствовавший Раичу Вяземский, Баратынский, В. И. Туманский, в это время находившийся в Москве. Доля любомудров незначительна: С. П. Шевыреву принадлежат четыре стихотворения, Веневитинову — стихотворение и статья, М. П. Погодин, В. П. Титов, В. Ф. Одоевский дали по статье[22]. Столь же умеренным будет и участие ближайшего окружения Раича в «Московском вестнике»: сам Раич печатает здесь свою «Песнь на пирушке друзей», отрывок из перевода

«Освобожденного Иерусалима» и, может быть, еще два стихотворения под инициалами[23]. Дело, однако, не только в числе опубликованных произведений: само отношение к Раичу и «Северной лире» в «Московском вестнике» весьма сдержанное. Когда Погодин поместил во втором номере объявление о вышедшем альманахе с перечнем произведений, Веневитинов с досадой писал Шевыреву: «Зачем это газетное объявление о „Северной лире“? Дань дружбе? Чудак Погодин! и бранить-то его совестно»[24]. В это же самое время Пушкин пишет для журнала критическую статью об альманахе с ироническим разбором рассуждения Раича о Петрарке и Ломоносове и ироническим упоминанием о переводах Ознобишина; статья эта не появилась, но вместо нее в мартовской книжке журнала был напечатан разбор альманахов с резко критическими замечаниями о рассуждениях Ознобишина и Раича[25]. Публикация отрывка из перевода Раича в «Московском вестнике» вызывает раздраженную реплику Титова в письме Погодину от 18 июля 1827 года: «…меня рассердили, признаюсь, 10 и и №№; можно ли подавать на себя такое оружие? От Раича отроду не ожидал я таких нелепостей: лучше во сто раз „Московскому вестнику“ обойтись без стихов, нежели опохабить нумер этим переводом из Тасса»[26]. Заметим, что речь идет не

о случайном неудачном стихотворении, но о многолетнем труде, своего рода эстетическом кредо Раича — поэта и переводчика. Здесь намечаются уже достаточно глубокие внутренние разногласия: для эстетиков «Московского вестника» «школа Раича» неприемлема в самом своем существе, как пережиток жеманного и галантного XVIII века, порождение «легкой поэзии», к которой любомудры относятся решительно враждебно. В ближайшие же годы Раич услышит насмешливый упрек Дельвига за то, что он превратил «в балладу бессмертную поэму Тасса»: как известно, для передачи октав «Освобожденного Иерусалима» (задача, которую Шевырев в 1830-е годы попытается решить при помощи специальных экспериментов: с метрикой и строфикой) Раич избрал строфу «Двенадцати спящих дев». Дельвиг иронически предлагал Плетневу перевести «Ромео и Джульетту» мерою «Моих пенатов»[27]. К тому же времени (1829) относится и уничтожающий отзыв Сомова о поэзии Раича в целом: «Вялость воображения, щепетильная жеманность чувства, недостаток воображения и вкуса, часто смешной выбор стихотворных мер — вот характеристика стихов г. издателя „Галатеи“». Все это будет сказано несколько позднее — и не в «Московском вестнике», а в пушкинском кругу, с которым Раич вступит в литературную войну; однако, оставив в стороне

привходящие обстоятельства, отметим одно: «школа Раича» связывается с галантной и пасторальной поэзией предшествующего столетия. В конце 1830 года, обозревая литературные полемики недавнего прошлого, Погодин почти повторит эту характеристику в «Московском вестнике»; говоря о Раиче, он станет припоминать «пастушек, белорунных овечек и кудрявых барашков» и одновременно «флорентийские пажити» и «роскошную природу Италии»[28]. Так писали о непримиримом противнике Раича — князе П. И. Шаликове, — эпигоне сентиментальной поэзии. Цитированный нами выше отзыв И. В. Киреевского об «итальянской школе» Раича и Туманского вбирает в себя все эти, теперь нами почти не ощущаемые, полемические акценты и вовсе не случайно начинается именем Нелединского-Мелецкого. В свете всего сказанного становится понятным и другое — почти парадоксальное в 1829 году отнесение ученика Раича Тютчева отнюдь не к «итальянской», а совсем к другой — «немецкой» школе, воздействие которой объявляется глубоко плодотворным для русской литературы.

3

Когда Раич определился в Московский университетский благородный пансион в качестве магистра русской словесности, полемики были еще впереди, но эстетическая его позиция сложилась полностью. Нам известна дата его назначения — 1 января 1827 года. В это время Лермонтова в пансионе еще нет, — он поступит сюда только 1 сентября 1828 года.

В числе юношей, вступивших под его руководством на литературное поприще, Раич, помимо Лермонтова, называл С. И. Стромилова, Н. Н. Колачевского, Л. А. Якубовича и В. М. Строева. Все это были пансионеры разных выпусков: Лермонтов — XII, не состоявшегося из-за расформирования пансиона, Стромилов — XI (1829), Строев — X (1828), Колачевский — IX (1827), Якубович — VIII (1826)[29]. Когда Раич пришел в пансион, один из них — Л. А. Якубович — уже окончил и не мог быть его прямым учеником; нет сомнения, что Раич упоминал его именно как участника своего литературного кружка. Наиболее ранние из известных нам его стихов датированы 1828 годом. Колачевский начинает раньше: в 1826 году он пишет уже совершенно профессиональные стихи, а с октября 1827 года является членом Общества любителей российской словесности при Московском университете (по представлению Мерзлякова). В литературную орбиту Раича вошли, таким образом, и уже определившиеся поэты, и совершенно начинающие; Н. Л. Бродский, видимо, прав, предполагая, что Раич застал в пансионе стихийно сложившийся литературный кружок и лишь реформировал его[30].

В этот кружок входили пансионеры, не перечисленные Раичем в автобиографии — быть может, потому, что их литературная деятельность в дальнейшем стала эпизодической. К их числу принадлежал, например, Н. А. Степанов, будущий известный художник-карикатурист, один из редакторов «Искры», пансионер VIII выпуска (1826), однокашник Якубовича[31]. В литературной жизни пансиона он играл весьма заметную роль; сохранившиеся материалы его архива говорят о его дружеских отношениях не только с Якубовичем и другим его однокашником, также писавшим стихи, И. Вальтером фон Кронеком, но и с самым значительным и профессиональным из пансионских поэтов — Н. Н. Колачевским, окончившим годом позже. Эти связи носят литературный характер: в письмах обсуждаются литературные новости и собственные творческие замыслы; сама переписка перерастает иной раз в обмен стихотворными посланиями.

Фигура С. Е. Раича играет в этом эпистолярном общении не последнюю роль: это наставник, учитель, литературный авторитет, сохраняющий притом со своими подопечными тесные дружеские отношения, — он следит за их литературными успехами, поощряет, ободряет; он дарит Колачевскому четырехтомное издание своего перевода «Освобожденного Иерусалима» — конечно, не только в знак памяти, но и в расчете на литературную оценку. Сохранилось письмо Раича к Степанову — позднее, написанное после долгого перерыва в общении, накануне возобновления «Галатеи» в 1839 году. На этом письме есть еще более поздняя приписка Степанова: «Раич, профессор словесности, переводчик „Освобожденного Иерусалима“ Тасса и издатель журнала „Галатеи“. Он читал лекции в Московском университетском пансионе, и я был одним из его любимцев»[32].

Существует вещественный знак этих связей: стихотворение Степанова «Сон», правленное Раичем. Рукопись эта чрезвычайно интересна: она наглядно демонстрирует нам процесс поэтического обучения, позволяя заглянуть как бы за кулисы литературного кружка Раича. По-видимому, таким же образом правились стихи других участников кружка и учебные сочинения пансионеров, в том числе и Лермонтова. Приводим исходный текст.

СОН

Вдалеке заря алела,
Тихо веял ветерок,
Я забылась, я летела
На счастливый островок,

И, казалось, обитает
Там богиня красоты,
Там прекрасно все — пленяет —
Привлекательны цветы.

Там цветами колесница
Изукрашена стоит;
Так румяная денница
Позолотою горит.

И амуры вкруг толпою
Веселятся и цветут,
Там и Грации порою
Им из роз венки плетут.

Вижу — цитра меж ветвями,
Мирт обвил ее кругом,
Звук над резвыми струнами
Не несется с ветерком.

Я взглянула — и робея
Ближе к мирту подошла,
На наречии Аскрея
Я слова сии прочла:

Я играла сладкогласно
Лишь для Лесбии младой;
Но не тщетно, не напрасно
Ты владеть желаешь мной!

Я простерла быстро руки,
Дар хотела взять небес;
Но не слышны были звуки,
Я вздрогнула — сон исчез!

В первой строфе Раич заменяет третью строку: «Я, мне снилось, прилетела»; во второй — строки третью и четвертую: «Там все чудно, все пленяет — / Тени рощей и цветы». В третьей строфе убирается лишний анафорический повтор, проясняется сравнительный оборот и меняется эпитет:

И цветами колесница
Изукрашена стоит;
Как румяная денница,
Ярким пурпуром горит.

Зато следующая строфа вычеркивается и заменяется совершенно новой:

В ней царица; пред царицей
Шумный рой забав живых,
И Амуры вереницей,
И три Грации младых.

Две следующие строфы Раич оставляет без изменений; в седьмой делает два небольших исправления: «Но, пастушка, не напрасно / Ты владеть желала мной». Последняя строфа вновь подвергается серьезной правке:

Я простерла быстро руки,
Взять хотела дар небес;
Я хотела в цитре звуки
Пробудить — но сон исчез![33]

Редактура Раича затрагивает поэтический синтаксис, логику и грамматику. Что касается литературной ориентации стихотворения, то она явно отражала вкусы наставника: «Сон» был переводом с итальянского оригинала, вероятнее всего подсказанного Раичем. Это существенно — и в первую очередь потому, что в исправленном Раичем виде стихотворение вошло в альманах «Цефей».

Характер и круг участников «Цефея» до сих пор не вполне ясны. Т. М. Левит, автор превосходной — единственной специальной — работы об этом альманахе, сделал попытку разрешить эти вопросы, исчерпывающе собрал печатный материал и пришел к выводу, что альманах был связан с литературным кружком Раича. Выводы эти теперь

подтверждаются архивными данными, которые вместе с тем корректируют некоторые наблюдения исследователя. Так, становится очевидным, что именно Н. А. Степанову, а не П. И. Степанову, автору стихотворения «Дунай», прочитанного на пансионском акте 6 ноября 1831 года, и не дошедших до нас воспоминаний о Лермонтове, принадлежали в «Цефее» стихи «Сон», «Прощание молодого поэта с жизнью» и «Песнь Фингала на развалинах Балкуты» (так!), подписанные «Степов» и «Н. Степов». Возможно даже, что Н. А. Степанов был и издателем или во всяком случае собирателем альманаха: по крайней мере, два стихотворения, опубликованные в «Цефее», сохранились в автографах в его архиве. Среди его бумаг (на обороте письма к нему Якубовича от 17 декабря 1826 года) находится и адресованное ему стихотворение некоего Е. Шпаковского, о котором в литературе нет никаких сведений, — вероятно, именно он был автором двух совершенно незначительных произведений в альманахе, подписанных «Е. Ш-ий». Несомненно, Н. А. Степанову принадлежало и стихотворение «Не для меня», напечатанное в «Галатее» 1829 года за подписью «Николай Степанов»[34], — вероятно, то самое стихотворение, которое имел в виду в стихотворном послании к нему Колачевский, говоря о стихах «к Климене». Как выясняется из того же послания, эти стихи знал и ценил Раич.

Письма Колачевского к Степанову, публикуемые нами в «Приложении», проясняют окончательно и авторство стихов в «Цефее» за подписью «К.» — «Видение Рафаэля», «К Евгении», «Преступник». Эта подпись уже давно раскрывается как «Колачевский», но без твердых оснований. Сейчас такие основания появляются: о «Видении Рафаэля» Колачевский говорит сам как о своих стихах; он упоминает свой перевод «Марии Стюарт» Шиллера (также в отрывке опубликованный в «Цефее»); автограф «К Евгении» за его подписью сохранился в бумагах Степанова[35].

Внутрикружковые связи прямо выходят на страницы альманаха: строчки из «Евгении» взяты в качестве эпиграфов к главам «Мечтателя» Стройского (по убедительному определению Т. М. Левита — В. М. Строева), — несомненно, что стихи были известны ему еще в рукописи.

Здесь обращает на себя внимание одно обстоятельство. Цензурное разрешение альманаха — 8 января 1829 года. Все же известные нам датированные стихи «Цефея» написаны в 1826–1827 годах. Они были напечатаны, таким образом, только через год или два после написания. До появления «Галатеи», «Атенея» и «Цефея» пансионерам было негде печататься. История «Видения

Рафаэля», рассказанная Колачевским в письме к Степанову, ставит новые акценты: стихи были предназначены для чтения на торжественном акте 26 марта 1827 года по случаю VIII выпуска в пансионе, но Мерзляков нашел их противоречащими «строгости нравов» «архиереев», т. е. церковной православной ортодоксии, и остерегся представлять к публичному чтению; после этого инспектор М. Г. Павлов их выправил, — и Колачевский, не согласившись с его редактурой, отказался от их напечатания. Напомним, что Колачевский в это время уже имеет некоторую репутацию в литературных кругах и через полгода станет членом Общества любителей российской словесности при Московском университете; 27 ноября 1827 года в чрезвычайном восемьдесят третьем заседании П. Ф. Калайдович читает его стихотворение «Вечер» — то самое, которое он посылал Степанову 27 декабря 1827 года; оно было напечатано в части VII «Трудов» общества[36]. Но «Видения Рафаэля» он не отдает в орган Вольного общества, — он печатает его в альманахе вместе с эротическими стихами «К Евгении» и романтическим «Преступником». Нетрудно понять причины такого распределения. «Цефей» был «своим», «домашним» альманахом пансионских литераторов, чем-то вроде рукописных журналов — «Ариона», «Улья», «Пчелки», «Маяка», в которых участвовал и Лермонтов в 1830 году. Он проходил общую цензуру, но, видимо, был свободен от дополнительного педагогического надзора, жертвой которого стало в 1827 году «Видение Рафаэля».

Итак, двое из участников альманаха — Н. Н. Колачевский и Н. А. Степанов — устанавливаются теперь с полной достоверностью. По отношению к остальным сохраняют свою силу предположения Т. М. Левита. Наиболее убедительно обоснована им кандидатура В. М. Строева как автора повестей «Мечтатель» и «Кузнецкий мост». Альманах издавали пансионеры старших выпусков — VIII–X (1826–1828); в нем нет Стромилова и, конечно, нет Лермонтова. «Мысли, выписки и замечания», подписанные «N.N.», послужившие источником некоторых лермонтовских эпиграмм 1829 года и еще в томе 6 академического издания Лермонтова вошедшие в отдел «Dubia», исключены из большинства последующих изданий — и с полным основанием. Т. М. Левит, обосновывавший авторство Лермонтова, совершенно напрасно отвел показания осведомленного рецензента «Дамского журнала», утверждавшего, что «Мысли…» и повести написаны одним и тем же лицом[37], т. е. В. М. Строевым.

Все эти основные участники «Цефея» принадлежали к ядру литературного кружка Раича. Как уже отмечалось, наиболее самостоятелен среди них был Колачевский. Сведения о нем были

собраны Н. Л. Бродским и отчасти Т. М. Левитом[38]. Тем не менее биография его остается почти неизвестной. Даже отчество его в источниках указывается неверно или приблизительно, со знаком вопроса. Его звали Николай Николаевич; он происходил из помещиков Смоленской губернии. Окончил он, как уже сказано, в 1827 году и тогда же (18 октября) был избран членом-сотрудником университетского Общества любителей словесности; в это время ему было восемнадцать лет. Нам известно, что он искал службы при Московском театре и обращался по этому поводу с письмом к М. Н. Загоскину (1828)[39], но, по-видимому, безуспешно. В июне 1830 года он поступает на службу в Инспекторский департамент Главного штаба чиновником для письма, но уже в 1831 году увольняется «по прошению» в отставку. В 1827–1830-е годы он довольно активно печатается в московских журналах — «Галатее», «Атенее», «Русском зрителе», «Московском телеграфе»; затем его бурная литературная деятельность идет на спад и вновь оживляется к концу десятилетия: он помещает стихи в петербургских журналах — «Сыне отечества и Северном архиве», «Отечественных записках» 1839–1843 годов. С января 1838 года он «по выбору дворянства» служил судьей в Гжатском уездном суде; в 1854 году был директором попечительного общества о тюрьмах в чине надворного советника[40]. В последний раз он зарегистрирован в месяцесловах в 1865–1866 годах как мировой посредник. Далее имя его исчезает.

Колачевский был поэтом «немецкой» ориентации, и гедонистическая и эпикурейская лирика его учителя, кажется, не была ему слишком близка. Впрочем, следы ученичества у Раича явственно ощущаются в его восторженных юношеских декламациях о «священном», «идеальном» предназначении поэта и поэзии, чуждающейся житейской прозы; такого рода идеями он наполняет свое письмо Степанову от 4 июня 1827 года и стихотворные послания к нему же. Из тех же писем и посланий мы узнаем о его тесной связи с Раичем. Быть может, плодом «итальянских» интересов, навеянных Раичем, было его «Видение Рафаэля», где развивается концепция религиозного искусства, близкая, впрочем, и эстетикам «Московского вестника», также уделявшим особое внимание этому художнику[41]. Ближе Раичу был Н. А. Степанов; еще ближе — В. М. Строев, автор нескольких речей и рассуждений на итальянском языке — об итальянской трагедии, об Альфьери, о Бокаччио у гроба Вергилия. Т. М. Левит обращал внимание на то, что в его «Мечтателе» в числе других есть эпиграф из Г. Стампы; тот же эпиграф — в повести Диодаты Салуццо Роеро «Гаспара Стампа», вскоре же появившейся в

«Галатее»[42]. Этот перевод принадлежал, несомненно, тому же

В. М. Строеву и делался, вероятно, под ближайшим присмотром Раича. Творчеством Салуццо Роеро Раич интересовался специально и в 1827 году перевел «Песнь мирзы» из ее повести «Смерть Евы»[43].

4

В «Цефее», таким образом, приняли участие двое из названных Раичем его учеников — Колачевский и Строев; третий — С. И. Стромилов, ничего не напечатавший в альманахе, почти не попал в поле зрения исследователей. Н. Л. Бродский считал, что этот поэт был «менее продуктивен», нежели Колачевский и Якубович, — во всяком случае, в первые годы после окончания пансиона; ему были известны только два стихотворения Стромилова 1829–1830 годов; одно из них — «Смерть Сократа» было прочитано на пансионском акте весной 1830 года[44].

Между тем есть основания считать Стромилова одним из близких учеников Раича. Некоторые дополнительные сведения о нем были сообщены нами в «Лермонтовской энциклопедии»[45]; они дают возможность ближе присмотреться к этой фигуре.

Семен Иванович Стромилов (род. 1813) был сыном артиллерийского капитана, помещика Новгородской и Тверской губерний и вступил в пансион в январе 1827 года; в 1828 году был переведен в старшее отделение высшего класса. Он окончил в 1829 году и был в 1830 году выпущен из пансиона с чином четырнадцатого класса; 14 марта 1831 года определен в штат канцелярии московского военного генерал-губернатора князя Д. В. Голицына[46], где пользовался репутацией острого на язык сатирика и эпиграмматиста. Существует рассказ о его басне-памфлете на князя Волконского «Вол, конской сбруею украшенный, стоял», написанной якобы по случаю пожара Зимнего дворца; басня дошла до Бенкендорфа, и шеф жандармов повелел доставить автора закованным в Петропавловскую крепость. Князь Д. В. Голицын «призвал Стромилова и показал ему бумагу, тот помертвел. „Вот, — сказал князь, — бог дает вам, молодым, таланты, а вы обращаете их себе во вред. Пиши на меня, а это <…> не тронь“». Приказав Стромилову уничтожить все «запрещенное», князь велел донести, что автор не отыскан[47].

Литературная известность Стромилова — достаточно скромная — начинается с середины 1830-х годов. Одно его стихотворение попало в пушкинский «Современник». В конце десятилетия и вплоть до середины 1840-х годов его стихи появляются почти во всех московских и петербургских журналах без различия направлений — в «Московском наблюдателе», «Современнике», «Сыне отечества», «Библиотеке для чтения» и «Отечественных записках». Когда Раич в 1839 году возобновил «Галатею», он стал печатать Стромилова систематически и даже вступил в полемику с Белинским, уверяя его, что Стромилов

органически неспособен писать дурные стихи[48]. Его поздние опыты несут на себе печать «бенедиктовской школы» и той жанровой неопределенности, какой отличается вся лирика 1830-х годов. Тематически он нередко соприкасается с Лермонтовым, но эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия. К середине 1850-х годов он сходит со сцены; с 1846 года он служит в Московском Можайском уездном училище почетным смотрителем и имеет чин титулярного советника; имя его исчезает из адрес-календарей в 1863 году, — по-видимому, он вышел в отставку или скончался. В 1877 году Некрасов в «Плаче о поэтах» («Мне жаль, что нет теперь поэтов…»), включенном в наброски автобиографии, пишет о нем как об умершем[49].

Нас, однако, интересует сейчас не позднее, а, напротив, самое раннее его творчество, как образец литературной продукции кружка Раича. Представление о нем дает маленькая книжка «Опыты в стихах С.С.», изданная в Москве в 1830 году в отсутствие автора кем-то из его «приятелей». В принадлежности ее именно Стромилову сомневаться не приходится: в ней перепечатано то самое стихотворение «Смерть Сократа», которое за полной авторской подписью было опубликовано в пансионских «Речах…» за 1830 год[50].

В «Опытах» Стромилова мы находим весь тот комплекс поэтических идей и жанровых форм, которые характеризуют поэзию и эстетические вкусы самого Раича. Они открываются декларативным посвящением «Друзьям»; культ дружбы и поэтической «мечты» выдвинут, таким образом, на передний план. Посвящения такого рода уже образовали традицию: «Опыты в стихах» Батюшкова предварены стихотворением «К друзьям», такое же обращение Раич предпосылает своему переводу «Освобожденного Иерусалима». К сожалению, сборник не позволяет конкретизировать этот круг «друзей» Стромилова; лишь «Ночь» имеет посвящение «А. Д. З……». Вероятно, это А. Д. Закревский, с 1828 года студент нравственно-политического отделения, в 1830–1831 годах довольно близкий приятель Лермонтова и ценитель его стихов[51]. Другое стихотворение с конкретным адресатом любопытно как литературный отклик. Оно называется «На смерть В***» — конечно, Д. В. Веневитинова. Мы приведем это маленькое стихотворение, не учтенное в тщательно подобранной Б. В. Смиренским поэтической антологии на смерть Веневитинова:

Не стало и тебя, о юноша-певец!
Ужели и тебя жестокая сразила?..
Ты умер!.. Но на гроб бессмертия венец

Дрожащею рукой Камена положила.
Ты умер!.. Гений твой с веселыми очами
В отчизну милую, в край лучший воспарил.
Но, ах! почто же он так мало между нами,
Почто же на земле так мало погостил?..[52]

«Легенда о Веневитинове» находила себе благоприятную почву не только в кругах «Московского вестника», но и в кружке Раича. После выхода в 1829 году первой части его стихотворений «Галатея» откликнулась на нее апологетической рецензией, содержавшей, между прочим, концепцию личности идеального поэта — в полном соответствии с теми представлениями, которые утверждал Раич в своих статьях и поэтическом творчестве. «Поэты и художники, — говорилось в статье, — сии отголоски гармонии предвечной, сии звуки неба, сии *избранные пророки*, теряются в нарядной толпе людей обыкновенных. Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь, светская, непритворная любезность, столь знакомые всем, вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует как произведение изящное». Неизгладимый след этой мгновенной звезды, так заканчивалась рецензия, «говорит нам, что она была не земного, а небесного происхождения»[53]. Вслед за тем в № 18 появились стихи П. Г. Ободовского «На кончину Веневитинова» — с той же образной символикой возвращения поэта «к лугам родного края», в небесную отчизну[54]. Высказывалось предположение, что рецензия «Галатеи», видимо принадлежавшая самому Раичу, отразилась в стихах Тютчева «Ты зрел его в кругу большого света» (1829–1830) и что это последнее также обращено к Веневитинову, но это предположение нельзя считать строго доказанным: стихи Тютчева содержат лишь общую концепцию поэта, от которой отправлялся и Раич, конструируя облик Веневитинова[55]. Стихотворение Стромилова, очень наивное и слабое, мало что добавляет к ней, но оно показывает, что пансионские поэты вносили свою лепту в венок поэтических надгробий. Есть предположение, что «Эпитафия» Лермонтова («Простосердечный сын свободы», 1830) также посвящена памяти Веневитинова; если это и не так и Лермонтов создавал автоэпитафию, то остается несомненным, что она строилась на опорных мотивах веневитиновских стихов[56].

В «Опытах» Стромилова мы встречаем образцы лирики пейзажной («Ночь», «Утро»), любовной («Романс», «Ожидание»), ориентальной («Песнь Егоко», «Песнь одалиски»), фольклорной

(«Русская песня»), элегические мотивы, варьирующие Жуковского и Пушкина и облеченные в жанровые формы романса и стансов, и, конечно, анакреонтику («Застольная песня») и поэтические похвалы Италии — все, что следует ожидать от ученика Раича и что мы находим в лирике мальчика Лермонтова. Общим оказывается даже фонд лирических клише и, как мы постараемся показать далее, некоторые частные элементы поэтического языка. Все это перестает быть случайностью, когда обнаруживается в пределах одного, более или менее замкнутого, литературного кружка.

5

Точки соприкосновения ранней лермонтовской лирики и поэзии Раича и его учеников, как уже сказано, исследованы более или менее подробно и полно на уровне поэтических тем, жанров и литературных источников и заимствований. Мы резюмируем эти наблюдения, несколько пополнив их.

Прежде всего, Лермонтову достаточно хорошо известны альманахи Раича. Реминисценция из элегического послания В. Астафьева «М.А. Д<митрие>ву», напечатанного в «Северной лире», попала в стихотворение «К другу» (1829). Еще теснее связь Лермонтова с «Цефеем»: «Мысли и афоризмы» из этого альманаха прямо послужили ему материалом для эпиграмм, притом эпиграмм типовых и совершенно в духе XVIII века — о «злых женах», кокетках, глупцах и т. п. Нечто подобное происходит и с галантно-мадригальной поэзией: в «Заблуждении Купидона», в послании к Грузинову мальчик-поэт пытается овладеть ее техникой игры аллегорическими образами и эпиграмматическими концовками на совершенно внеиндивидуальном поэтическом материале. Так, сюжет «Заблуждения Купидона», по-видимому, был более распространен, чем это представляется нам сейчас; во всяком случае, в 1829 году (уже после создания аллегорической «басни» Лермонтова) мы встречаем его в «Дамском журнале» в составе «Анекдотов, мыслей и замечаний» С. Н. Глинки: «В архивах древности есть предание, будто бы проказник *Купидон* так однажды расшалился, что *Венера*, при всей своей потачливости, решилась его высечь. Собрался совет; жребий наказать *Амура* пал на трех *Граций*. Милые богини нарвали пук роз и нежными руками ощипали шипы. Лукавый мальчик под розгами смеялся и не уронил ни слезинки.

Не знаю, в сообразность ли этого *Апологa* Сократ говорит: „Друзья! Приносите жертвы Грациям“»[57].

Вряд ли можно считать простым совпадением и разработку пансионерами одинаковых поэтических тем, хотя, может быть, несколько рискованно видеть в этом заранее предусмотренное литературное состязание. Нам известно, что «Вечерний выстрел» Т. Мура переводится и Лермонтовым, и Якубовичем и что прозаический перевод ранее появляется в «Атенее»; «Поэт» Лермонтова (1828) соприкасается тематически с «Видением Рафаэля» Колачевского и с позже появившимся и неизвестно когда написанным стихотворением Иосифа Грузинова «Поэт».

Что касается стихов самого Раича, то они были прочитаны

Лермонтовым весьма внимательно, — может быть, более внимательно, чем принято считать. Н. Л. Бродский собрал в своей книге целый ряд реминисценций, частью уже известных ранее. В «Испанцах» (1830) Лермонтов вспоминает сцену из пятой песни «Освобожденного Иерусалима», причем с деталями, показывающими, что эпизод свеж в его памяти; в полном соответствии с текстом вводится вечерний (ночной) пейзаж и сохраняется характерный жест:

> То взором ревности они (рыцари. — *В.В.*)
> Друг друга пожирают;
> То к деве взор, и рай в тени
> Ресниц ее сретают[58].

Может быть, «Освобожденным Иерусалимом» навеян и набросок «В старинны годы жили-были» (1830), так же как и перевод Раича, чередующий четырех— и трехстопные ямбические строчки, но меняющий положение женской и мужской рифм. Строка из «Прощальной песни в кругу друзей» Раича, опубликованной в «Урании», попадает в посвящение к первой редакции «Демона» («Я буду петь, пока поется», 1829). В том же альманахе помещено второе стихотворение Раича — «Проводы Алины (Подражание Метастазиевой песне „Ecco quel fiero instante“)» — типичный сентиментальный романс о прощании влюбленных с рефреном: «Ты ж, кто знает, — в новом круге / Вспомнишь ли о прежнем друге?»[59], один из довольно многочисленных аналогов «Романса» Лермонтова («Ты идешь на поле битвы», 1832). Но, вероятно, самый неожиданный, любопытный и значительный из таких аналогов более поздним лермонтовским стихам — «священная идиллия» Раича «Вифлеемские пастыри» в «Северной лире». Здесь в уста Третьего пастыря вложено пророчество о рождении Христа и гибели ветхозаветного мира, символизируемого «ливанским древом», т. е. гигантским кедром, — парафраза глав 10–11 Книги пророка Исайи[60]. В первом из этих фрагментов есть описание «древа», которое, в своей гордыне, «высоко взнесло» «роскошное тенью прохладной чело»:

> И веки безвредно над ним пролетали,
> И бурные ветры ветвей не измяли…

Этому величию, однако, положен краткий срок, — до тех пор, «покуда <…> день не настал роковой»:

Он близок: Всевышний подвигнет десницей,
И древа не будет с грядущей денницей…[61]

Здесь — тема и метрика «Трех пальм» и почти та же строфика (убрав первое четверостишие, получаем идентичную строфу). Раич, конечно, ориентируется на IX «Подражание Корану» Пушкина; весь этот цикл он особо выделял у Пушкина, как замечательный «истинным поэтическим талантом» «в эстетическом отношении»[62]. Он удерживает и словесно-образные темы:

Вновь зыблется пальма тенистой главой;
Вновь кладязь наполнен прохладой и мглой.

(П, 2,193)

Ср. у Раича: «И в полдень — с прохладою сумрак слиян…»

Когда через десять лет Лермонтов вновь обратится к этому сюжету, отправляясь, как и Раич, от IX «Подражания Корану», он, конечно, уже не будет держать в памяти фрагмент «Вифлеемских пастырей». Тем не менее мы вправе утверждать, что именно этому последнему принадлежала роль посредника между соотносимыми произведениями Пушкина и Лермонтова. Он был еще одним звеном, закреплявшим за строфой, открытой в свое время Жуковским (в «Песни араба над могилою коня»), репутацию «ориентальной» строфы, но — самое главное — он содержал именно тот центральный мотив, который затем мы находим только у Лермонтова, — мотив древа, «гордящегося красой» и пораженного поэтому рукою Бога. У Раича впервые мотив этот получает автономный характер; в исходном библейском тексте он едва намечен̂ Пушкина он возникает в качестве побочного. В «Трех пальмах» больше лексических совпадений с Пушкиным, нежели с Раичем, но если мы станем вскрывать в них словесно-образные темы, данные имплицитно, мы уловим близость и со стихами Раича. «Три *гордые* пальмы *высоко* росли», *«роскошные* листья», *«гордо* кивая махровой главою» — все эти опорные эпитеты, обозначающие тему «красоты и гордости», отсутствуют у Пушкина и находят соответствие у Раича: *«Высоко* <…> взнесло / *Роскошное* тенью прохладной чело»; «Гордися <…> красой» и т. д. Может быть, неосознанная ассоциация связывает образный строй лермонтовского стихотворения и с тем местом в Евангелии, где содержатся парафразы как раз упомянутого фрагмента Книги Исайи: «…уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не

приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Евангелие от Матфея, гл. з, ст. ю; от Луки, гл. з, ст. 9). Ср. в «Трех пальмах»: «По корням упругим топор застучал»; «И медленно жгли их до утра огнем». Нет необходимости доказывать специально, что источник Лермонтов переосмыслил полностью, в полном противоречии не только с библейским, но и с пушкинским текстом поставив акцент на идее разрушительной жестокости кары, но, как это ни покажется парадоксальным, именно эту идею мог ему подсказать текст Раича, вне зависимости от субъективных намерений его автора.

«Три пальмы», однако, — реализация ранних художественных впечатлений уже в творчестве зрелого Лермонтова, не имеющая отношения к эстетической позиции Раича в собственном смысле слова. Иначе обстоит дело с антологической и анакреонтической лирикой, которой Лермонтов отдал дань в годы своего ученичества и которая неоднократно и справедливо ставилась в связь с литературными уроками Раича.

6

Антология (в понимании XVIII века) и анакреонтика считались основными жанрами в небольшом по объему лирическом наследии Раича.

Еще в 1825 году А. Писарев заявлял печатно, что Раич не пишет лирических стихов[63]; в 1830 году, отвечая на нападки критики, Раич называл лишь семь своих оригинальных стихотворений: «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Перекати-поле», «Друзьям», «Амела», «Петроний к друзьям», «Вечер в Одессе»[64]. Это было неверно: за пределами списка остались стихи, напечатанные под псевдонимом, анонимно и даже подписанные; на некоторые из них мы ссылались выше. Трудно представить себе, что пансионеры не были знакомы с творчеством своего учителя в более полном объеме. Впрочем, и названные Раичем стихи достаточно обрисовывают его литературные пристрастия. Анакреонтическая лирика соединялась у него с горацианскими мотивами мимолетности жизненных радостей или с элегическими темами приближающейся старости, утраты любви. Условно античным гедонизмом тронуты и пейзажные картины Раича, — и в этом, несомненно, сказались его симпатии к итальянской возрожденческой культуре с ее культом античного вакхического празднества. Кс. Полевой считал даже основным качеством Раича-поэта стремление «буянить» в стихах, столь противоречившее его робости и застенчивости в быту. В кругу этих тем оказываются и его ученики; так, у Лермонтова в «Весне» и в «К Нэере» находим мотив преходящей женской красоты, свойственный анакреонтике и галантной поэзии XVIII века; «Грусть на пиру», «Прощальная песнь в кругу друзей», «Друзьям» Раича тематически соответствуют стихотворению Лермонтова «К друзьям» (1829), заканчивающемуся элегической нотой: «Но нередко средь веселья / Дух мой страждет и грустит». Это последнее стихотворение строится из мотивов, имевших хождение в Раичевом кружке; последние его строчки взяты, правда, не у Раича, а из стихотворения Н. Ф. Павлова «К друзьям», напечатанного в 1828 году в «Московском вестнике», однако даже по форме выражения они мало чем отличаются от аналогичных стихов Раича. Иногда близость поэтических формул в стихах участников кружка производит впечатление прямой реминисценции, но это иллюзия: все они, не исключая и учителя, пользовались уже готовыми клише. Ср. у Лермонтова:

Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лиры звук дрожащий, звонкий
Мне волнует также кровь.

(1.19)

У С. И. Стромилова:

Нам не надо громкой славы;
Нам не надо алтарей!
Мы живем лишь для забавы,
Ей мы служим в жизни сей!

(«Застольная песнь»)

Все это более или менее близкие парафразы оды I «Анакреона» и ее русских вариаций, вплоть до державинских стихов «К лире» («Петь откажемся героев, / А начнем мы петь любовь»). В поэзии 1790–1810 годов существовали уже прямые образцы разработки тем подобного рода, такие как «Веселый час» Карамзина и «Веселый час» Батюшкова; под непосредственным воздействием последнего стихотворения создавались и «Прощальная песнь в кругу друзей», и «Песнь на пирушке друзей» Раича. Стихотворение Лермонтова «Веселый час» (1829) самим названием указывает на эту традицию, однако оно имеет свою довольно характерную литературную историю, предопределившую некоторые особенности его поэтики, несколько отличной от поэтики исходных образцов. На этой истории следует остановиться, так как она неизвестна в лермонтоведческой литературе и самое стихотворение оценивается потому не вполне точно. Общераспространенное и в настоящее время наиболее аргументированное мнение связывает «Веселый час» Лермонтова с лирикой Беранже, который в 1828 году стал жертвой судебного преследования со стороны правительства Карла X и был осужден на девятимесячное тюремное заключение. Подзаголовок лермонтовского стихотворения: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы» — давал полные основания усмотреть в лирическом герое «Веселого часа» стилизованный портрет знаменитого песенника, о котором Вяземский писал в «Московском телеграфе», что он и в тюрьме «живет припеваючи»[65].

Не исключено, что процесс Беранже, сведения о котором проникли и в русскую печать, был одним из импульсов к созданию этого стихотворения. Однако не стихи Беранже являются его источником. «Веселый час» — вариация стихотворения «Веселость», принадлежавшего поэту и переводчику начала века, впоследствии сенатору, Д. О. Баранову, и опубликованного им впервые в 1806 году в журнале «Любитель словесности». Отсюда оно попало в известное «Собрание русских стихотворений», изданное в 1811 году Жуковским; перепечатывалось оно и позднее[66]. Из антологии Жуковского, очень популярной в учебных заведениях, оно, по-видимому, и стало известно Лермонтову.

Стихотворение (несомненно, переводное) имело примечание, помещенное как предисловие переводчика и превратившееся у Лермонтова в подзаголовок. Оно гласило: «После 9 термидора, разрушившего могущество Робеспиера и его сообщников, когда все парижские тюрьмы были отворены, стены оных нашлись покрытыми множеством различных стихов, в которых пленники, заключенные сим тираном, проявляли мужественную твердость в печальном своем положении. Вот перевод одной из таких надписей, где французская веселость научает нас терпеливо сносить нещастия, которых переменить не можно».

Уже это примечание дает нам отчасти возможность почувствовать общую тональность стихотворения: монолог его лирического героя носит не гедонистический, а скорее стоический характер. К сожалению, французский оригинал «Веселости» остается неустановленным, и для нас пропадают исходные акценты. Сразу после термидорианского переворота стихи, написанные в якобинских тюрьмах, стали появляться в «Альманахе муз» и других популярных изданиях; в 1795 году вышла в четырех частях книжка Куассона «Обозрение парижских тюрем в правление Робеспьера, содержащее различные анекдоты

о многочисленных узниках, с куплетами, стихами, письмами и завещаниями, ими написанными»; эта книга неоднократно переиздавалась в разных вариантах и под разными названиями[67]. Целью издания было показать, что в период «тирании» Робеспьера дух его жертв не был сломлен и они сохраняли мужество и самообладание даже на пороге смерти; среди довольно многочисленных стихов, помещенных в альманахе и принадлежавших как известным поэтам, так и совершенно безвестным любителям, мы находим произведения самых разных жанров — от политической инвективы до водевильного куплета. Из всего этого разнородного репертуара Д. О. Баранов, литератор «вольтерьянских» симпатий[68], выбрал

стихотворение, полное философического скептицизма, где грустная ирония одинаково распространяется и на узника, и на место его обитания, «злобный» строитель которого, «не внемля стонам слезным, Везде пожертвовал приятному полезным», и на «друзей», которые своим унынием хотят заставить узника плакать вместе с собою, и на самую «веселость» его — следствие печальной необходимости и неизбежности. Весь этот довольно сложный эмоциональный рисунок почти исчез в лермонтовском переложении, над которым тяготела традиция горацианской лирики; в соответствии с нею, его герой наделен способностью забывать долгие страдания «в один веселый час».

Несколько сопоставлений покажут нам направление переработки. Экспозиция «Веселости» полностью опущена Лермонтовым. Мы приведем ее целиком, так как именно она определяет основную тональность исходного текста.

Как я сижу в тюрьме, тому уже два года,
За шалости мои наказан, видно, я.
О ты, преемник мой! какого б ни был рода,
В сем месте пагубном пускай судьба моя
Послужит для тебя уроком справедливым!
Узнай: и в сей тюрьме ты можешь быть счастливым,
Хотя в жилище сем большой утехи нет,
И лучше б я желал, гуляя на свободе,
Рассматривать цветы, растущие в природе,
Чем стены черные, где чуть-чуть брезжит свет.
Но если заперт кто, тот в выборе не волен,
А должен тем, что есть, повсюду быть доволен.
Науки тайна сей нимало не трудна,
Сказать ли вам ее? — Веселость, вот она.
Веселость может все украсить нам предметы:
Она печальное приятным сотворит,
Лишение богатств, мирских честей расчеты,
Неволю самую забыть собой велит.
Не огорчаюсь я оковами моими,
Цепями, как дитя, бренча, смеюсь над ними.
Не теми ли же я игрушками играл
И прежде в свете сем, где, скованный страстями,
Или раскаянье, иль чувств обман встречал?
Здесь боле не смятусь мирскими суетами.
Заботу, скуку я отсель изгнал навек.
Пусть ими мучится богатый человек.

Следующие фрагменты «Веселости», собственно, и дают

основное содержание лермонтовскому стихотворению. Так, заимствуется деталь — мышь, грызущая ночной колпак узника:

> В тюрьме моей ничто крушить меня не может.
> Холодная стена, соломенна постель,
> Убогий мой наряд, и мышь, котора, в щель
> Прокравшись к сонному, на мне колпак мой гложет,
> Все то смешит меня.

У Лермонтова:

> И если крыса в ночь
> Колпак на мне сгрызает,
> Я не гоняю прочь:
> Меня увеселяет
> Ее бесплодный труд…

(1,18)

«Веселость» содержит и сцену встречи с друзьями:

> …Напрасно из друзей
> Собравшись несколько к окну моих дверей,
> Стоят в унынии, нахмурившись совою,
> И плакать заставлять хотят меня с собою.
> Я утешаю их, смеюсь и говорю:
> «Друзья! за вашу скорбь я вас благодарю.
> Но может ли она мою смягчить судьбину?
> Отворит ли мне дверь и страшный сей замок,
> Которого в стене я вижу половину?
> Без пользы сетовать почти всегда порок.
> Отколь уйти нельзя, там лучше оставаться…»

Отсюда Лермонтов берет обращение к «любезным друзьям» в начале стихотворения, но с совершенно иным смыслом. У Баранова — «утешение» друзьям, тронутое ироническими интонациями, а заключительные пародийно-моралистические сентенции — венец вынужденного стоицизма. У Лермонтова — совет «ликовать», «осушать чаши» «любви в безумном сне», вспоминая при этом отсутствующего товарища, который, в свою очередь, не предается унынию.

Последующий текст содержит описание узилища; он

перефразирован и Лермонтовым. Сравним:

Чулан мой непригож, я должен в том признаться.
В нем бронза, ни ковры не встретятся глазам,
Богатство здесь мое не ослепит собою,
Но к жизни нужное вы все найдете там.
Вот хлеба мой кусок и кружка вот с водою;
Я с ними с голода, ни с жажды не умру.
В стене отверстие, как будто поневоле,
Едва лишь воздуху дает для входу поле,
Но задохнуться тут никак я не могу.
Вот стол мой! он не чист, червями поистравлен,
Но может быть на нем обед всегда поставлен;
А стул сей, под собой три ножки лишь храня,
Хотя шатается, но держит он меня.

Пересказ Лермонтова в этом месте улавливает саркастические акценты исходного текста, но сохраняет их в ослабленном виде:

Я также в вашу честь,
Кляня любовь былую,
Хлеб черствый стану есть
И воду пить гнилую!..
Пред мной отличный стол,
И шаткий <и> старинный,
И музыкой ослиной
Скрипит повсюду пол.
В окошко свет чуть льется…

(1,17)

Следующие строки («Я на стене кругом / Пишу стихи углем, / Браню кого придется, / Хвалю кого хочу, / Нередко хохочу, / Что так мне удается») намечают совершенно иной лирический образ, который, быть может, не без некоторых оснований сближали с Беранже. Он строится исходя из ситуации, обрисованной в подзаголовке: стихи углем, упоминаемые здесь, — вероятно, и «Веселый час», найденный «на стенах <…> государственной темницы». Узник — беспечный поэт, сохранивший внутреннюю свободу и не скептическое, а гедонистическое мироощущение. Совершенно на тех же основаниях переосмысляются последующие строки — о тюремном стороже:

Когда тюремный страж и грубый и докучный
Приносит для меня претощий мой обед,
Которому один лишь голод вкус дает;
Когда ключей его я слышу звон прескучный,
Навстречу с радостным лицом ему спешу,
Игриво кланяюсь и в миг его смешу.
От этого обед приносит он вкуснее
И цербер для меня становится добрее.
Друзья любезные! в злой, в доброй ли судьбе
Украсьте жизнь свою веселости цветами.

Лермонтов снимает автоиронию, убирая все негативные характеристики. Другими словами, он исключает тот контекст, в котором рекомендация «украшать жизнь» «веселости цветами» приобретает характер саркастической насмешки. Интонации исходного текста в его переложении едва ощущаются:

Я сторожа дверей
Всегда увеселяю,
Смешу — и тем сытей
Всегда почти бываю.

(1,18)

Сопоставление концовок обоих стихотворений довершает уже определившуюся картину. В «Веселости» ирония сгущается и становится мрачной; она обращена к следующему узнику:

Теперь, преемник мой! скажу опять тебе,
Учись, подобно мне, смеяться над бедами.
И если некогда ты будешь у дверей,
Где смерть в судилище разит косой железной,
Заставь, коль можешь, там смеяться ты судей;
Тогда-то приговор дадут тебе полезный.
С покоем здесь живи. Чулан оставя сей,
Охотно променюсь жилищем сим с тобою:
Оно в жары тепло и холодно зимою.
Но если ты когда захочешь как-нибудь
Сыскать на улицу отсюда тайный путь,
Поверь мне, весь твой труд останется напрасен.
Здесь пленник может быть навеки безопасен;
А стен незыблемых, в которых он живет,
Алькида самого рука не потрясет.

Строитель злобный их, не внемля стонам слезным,
Везде пожертвовал приятному полезным.

Оптимизм концовки «Веселого часа» на этом фоне прорисовывается особенно ясно:

Тогда я припеваю
……
……
«Тот счастлив, в ком не раз
Веселья дух не гас.
Хоть он всю жизнь страдает,
Но горесть забывает
В один веселый час!..»

(1,18)

Конечно, оптимизм этот не безусловен, однако очевидна разница общей тональности. Она объясняется просто: заимствуя сюжетные мотивы из «Веселости», Лермонтов ориентируется в то же время и на совсем иные образцы. Стих «Веселого часа» — это стих «Моих пенатов» и дружеских посланий Батюшкова и Жуковского, примыкающих к ним. Отсюда же приходит и общий колорит стихотворения. Самые детали, воспринятые сквозь призму «Моих пенатов», меняются в своем функциональном качестве; так, обстановка тюремной камеры стилизуется под условный реквизит неприхотливого дома уединенного поэта: «В сей хижине убогой / Стоит перед окном / Стол ветхой и треногой / С изорванным сукном… / Все утвари простые, / Все рухлая скудель!» Равным образом и облик беспечного поэта (а в «Веселом часе» поэтические занятия героя — значимая деталь) подсказан этой традицией.

Здесь нам вновь приходится вспомнить «батюшковские» симпатии Раича. Юный Лермонтов черпал из того же источника, который питали и его учителя, и весь кружок его питомцев-пансионеров, — и следы «итальянской» или, лучше сказать, «батюшковской», «школы» обнаруживались иной раз совершенно неожиданно и в их поэтическом мироощущении, и в их поэтическом языке.

7

То обстоятельство, что ранние стихи Лермонтова отражают воздействие Батюшкова, уже давно замечено лермонтоведами. Нам пришлось коснуться этого вопроса специально в статье о пансионской лирике Лермонтова[69]. Выводы этой статьи сейчас, однако, требуют существенных уточнений: она не учитывала той роли, которую играло посредничество Раича в усвоении пансионерами батюшковской традиции. Между тем вопрос этот немаловажен. «Итальянская школа», выделенная Киреевским как особое направление в русской поэзии и представленная, по его мнению, именами Раича, Ознобишина и Туманского, конечно, не могла претендовать на какую-то автономию в русском поэтическом движении 1820-х годов, но для непосредственных учеников Раича — а среди них были Лермонтов и Тютчев — она обладала некоторой степенью авторитетности. Не будучи «школой», «итальянизм» был более или менее оформленной эстетической и, во всяком случае, стилистической позицией, которую мы могли бы определить как своеобразный «неопетраркизм». Мы говорили выше, что Раич опирался на итальянских поэтов и на Батюшкова в своем эстетическом споре с Пушкиным «байронического» периода и что он принимал Пушкина «выборочно», но столь же выборочно он принимал и самого Батюшкова. «Петраркизм» служил ему своеобразным стилистическим индикатором; это ясно чувствовалось в его статье «Петрарка и Ломоносов», где он видел одну из заслуг русского поэта в умении перенести на национальную почву итальянские кончетти, — суждение, сразу же взятое под сомнение и Пушкиным, и Вяземским[70]. Раич создает для себя принципиально однородную и одноплановую, очищенную от всего «грубого», «внепоэтического», идеализирующую и украшенную стилистическую систему. Это мир прекрасного, полный эстетических запретов, построенный по жесткой эстетике «пюризма», гораздо более узкой, нежели реальная поэтическая практика не только Батюшкова, но и Дмитриева и уж тем более Державина. Пройдя такой эстетический фильтр, Батюшков освобождается от дисгармонических, трагических нот, становясь поэтом эстетизированных формул и целенаправленно выбранной «сладостной» лексики, галантных перифраз и гармонизирующей фоники.

В своей статье о Петрарке как пример его «слога» Батюшков приводил свой прозаический перевод отрывка из канцоны CXXVII («In quella parte dove Amor mi sprona»): «Если глаза мои

остановятся на розах белых и пурпуровых, собранных в золотом сосуде рукою прелестной девицы, тогда мне кажется, что вижу лицо той, которая все чудеса природы собою затмевает. Я вижу белокурые локоны ее, по лилейной шее развеянные, белизною и самое молоко затмевающей; я вижу сии ланиты, сладостным и тихим румянцем горящие! Но когда легкое дыхание зефира начинает колебать по долине цветочки желтые и белые, тогда воспоминаю невольно и место и первый день, в который увидел Лауру с развеянными власами по воздуху, и воспоминаю с горестию начало моей пламенной страсти»[71]. Из этого описания сам Батюшков брал элементы своих идеализированных женских портретов с метафорическими уподоблениями розам и лилиям, с устойчивым мотивом «зефира», развевающего волосы возлюбленной (ср. «Таврида») и т. д. Но эти элементы поглощались у него общим контекстом описания, давая ему дополнительные зрительные и эмоциональные обертоны. У Раича они становились опорными пунктами лирических портретов и пейзажей.

Батюшков специально подчеркивал, что стиль Петрарки принадлежит своему времени и не может быть полностью воспроизведен на чужом языке, — для Раича он служит вневременным эталоном. Важно заметить, что формулы, находящиеся в приведенном отрывке и отчасти усвоенные Батюшковым и его подражателями, получили широкое распространение уже у петраркистов XVI века и даже стали впоследствии предметом критических нападок. П.-Л. Женгене, автор известной «Литературной истории Италии», которой широко пользовался и Батюшков, приводил подобные примеры фразеологических и образных стереотипов у петраркистов XVI века — впрочем, не всегда с негативной оценкой. Так, он цитировал сонет Гвидиччьони, где поэт умоляет Зефир освежить своим сладостным дыханием алые и белые цветы на щеках возлюбленной, поблекшие под солнцем; останавливался на поэзии Бернардо Тассо с теми же обращениями к утреннему ветерку и описаниями роз, упавших с груди Авроры и еще увлажненных ее слезами («Queste purpuree rose, che all Aurora…»), упоминал о сонете Тансилло, где уста возлюбленной сравнивались с входом из перлов и пламенеющих рубинов («porta di perle e di rubini ardenti»), и в заключение приводил суждения критиков Петрарки, иронически перечислявших изысканные и ставшие тривиальными поэтические формулы, — и в их числе золотые волосы возлюбленной, развеваемые ветерком[72]. Именно на формулах такого рода строится пейзажная и анакреонтическая лирика Раича и его учеников.

Одной из таких развернутых формул была почерпнутая из «Беседки муз» Батюшкова пейзажная экспозиция: «Под сению *черемухи млечной* / И золотом блистающих *акаций* / Спешу восстановить олтарь и *муз и граций*»[73]. Она была особенно популярна в Раичевом кружке; во всяком случае, уже в 1823 году ею пользуется Д. П. Ознобишин в письме к М. П. Погодину:

«Часто переселяюсь я в маленький садик, одушевленный дружбою и шампанским, — я думаю, и вы не забыли тех веселых минут, когда…

Когда под сводами ветвей
И зеленеющих *акаций*,
В кругу пирующих друзей,
В честь Вакха, *муз и юных граций*
Мы пили светлое вино…»[74]

Она повторится и у Раича:

Здесь, в кругу незримых *граций*
Под наклонами *акаций*,
Здесь чарующим вином
Грусть разлуки мы запьем!

(«Прощальная песнь…»)

Слышишь — соловей беспечный
Под *черемухою млечной*
Песнь поет весне младой…

(«Весна»)

Эта уже превращенная в клише экспозиция появляется в «Пире» (1829) и «Цевнице» (1829) Лермонтова:

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень *черемух и акаций*,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, муз *и граций.*

(1,16)

…Над ними свод *акаций:*

Там некогда стоял *алтарь и муз и граций*,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.
Там некогда, кругом *черемухи млечной*
Струя свой аромат, шумя, с прибрежной ивой
Шутил подчас зефир и резвый и игривый.

(I,11)

«Зефир и нежный и игривый», «аромат», «куст прелестных роз, взлелеянных весной» в последнем стихотворении — все это опорные образы пейзажной картины. Важно отметить, что они возникают вне всяких стилизующих функций. «Роза» и «соловей» могут быть знаками античного или ориентального стиля, равно как и «аромат». Любопытно, что Пушкин избегал слова «аромат» — по-видимому, как варваризма, чужеродного в поэзии, — зато в античных и восточных стилизациях охотно пользовался существительным «ароматы» — благовонные жидкости: «Нард, алой и киннамон / Благовонием богаты: / Лишь повеет аквилон, / И закаплют ароматы» («Вертоград моей сестры», 1825); «Не жалей / Ни вин моих, ни ароматов» («Кто из богов мне возвратил», 1835). Иное дело в цитированных стихах, которые строятся на поэтизмах — своеобразных аналогах высокого стиля. Ту же картину находим и у Раича:

В ветрах дышит аромат…
Видишь — *роз душистых ветки*,
Увиваясь вкруг беседки,
Дышат радостью живой.

(«Весна»)

Это мало чем отличается от «восточных» стихов того же Раича:

Ветер мая, воздыхая
В купах *роз и лилей*,
И крылами, и устами
Тихоструйнее вей.

(«Песнь мирзы»)

В стихах раннего Тютчева мы встречаем совершенно такую же «сладостную лексику» без признаков стилизации:

Как полным, пламенным расцветом,
Омытые Авроры светом,
Блистают *розы* и горят,
И Зефир — радостным полетом
Их разливает аромат…

(«Весна (Весеннее приветствие стихотворцам)», 1821)[75]

Ср. у Стромилова:

Дышат негой лес и нивы
И красой к себе манят;
Там крылами ветр игривый
Развевает аромат.

(«Утро»)

Цитированный нами отрывок из «Цевницы» Лермонтова как будто набран из этих формул. Другой пейзажный образ, упомянутый уже нами в связи с поэтикой петраркистов, — роса на цветке, с почти неизбежным уподоблением перлу (перламутру). Он обычен у Раича:

Сладко чувства нежить утром:
Росы блещут перламутром,
Светит пурпуром восток,
Ароматен ветерок.

(«Песнь соловья», 1827)

Там, качаясь на лилее,
Перла млечного белее,
Ранний воздух пьет роса…
С сводов неба светлым утром
Сходят росы перламутром…

Розы блещут перламутром…

(«Весна»)

Этот образ подхвачен Стромиловым:

Окроплен зари слезами,
Ароматы льет цветок…

(«Ночь»)

Посмотрите, как украшен
В утро перлами цветок…

(«Утро»)

Здесь следует сделать одно общее замечание. Весь этот лирический мир, утверждаемый Раичем и его учениками, отличается светлым, радостным, оптимистическим колоритом. Конечно, в нем находят себе место и элегические ноты, — достаточно вспомнить «Грусть на пиру», — однако не они являются доминирующими. В известном смысле он противостоит элегическому миру, — Раич пытается перенести на русскую почву дух гедонистической лирики итальянского Возрождения, — другой вопрос, как именно он это делает. Разница поэтических систем обнаруживается уже при простом сопоставлении хотя бы идеализированного поэтического пейзажа у Раича и элегического пейзажа с его закрепленной поэтической семантикой. В элегии доминирует пейзаж осенний и вечерний; утренний совсем или почти совсем не встречается; весенний возникает по контрасту: расцвет всеобщей жизни — увядание жизни лирического героя. В лирике «школы Раича» доминирует пейзаж утренний и весенний, причем последний не контрастирует с основным поэтическим мотивом, а соответствует ему; что касается пейзажей вечерних и ночных, то они лишены элегической и тем более романтической и предромантической «ночной» семантики. Знаток и ценитель итальянской ренессансной культуры, Раич, конечно, опирался в этом предпочтении на широкий круг ассоциаций, нами сейчас не всегда улавливаемых; если почти символическая картина канцоны XIV Петрарки, с воспоминанием о Лауре, осыпанной цветами, ассоциировалась у исследователей с «фигурой фра Анджелико, продуманной классиком, вдавленной в весенний деревенский пейзаж, не подлежащий топографическому определению»[76], то у поэта, искавшего общую модель «итальянского стиля», вероятно, были перед глазами и аллегорические фигуры «Весны» или «Рождения Венеры» Боттичелли, с развевающимися по ветру золотыми волосами богини, — фигуры, прямо соотносящиеся с описаниями Полициано. Весенний мотив — мотив в сущности ренессансный.

И здесь нам вновь естественно вспомнить Тютчева — одного из двух великих учеников Раича: если ночные темы его лирического творчества принадлежат полностью его позднему, зрелому, романтическому периоду, который Киреевский определял как «немецкую школу», то ранние его стихи — «Весна» (1822), «Весенние воды» (1830?) и «Весенняя гроза» (1828), с их гедонистическим мироощущением, отсутствием философских тем и завершающей мифологической аллегорией, — еще тесно связаны с «итальянской школой» Раича. Любопытно, что, перерабатывая последнее стихотворение в поздние годы, Тютчев ввел в него излюбленное этой школой уподобление «перлы дождевые».

Вернемся, однако, к Лермонтову. Среди его пейзажных миниатюр 1830 года есть одна, явно отражающая поэтическую фразеологию, отмеченную нами выше. Это «Вечер после дождя»:

Один меж них приметил я цветок,
Как будто перл, покинувший восток,
На нем вода, блистаючи, дрожит,
Главу свою склонивши, он стоит…

(1,101)

Упоминание о «востоке» — след «ориентального стиля», — такой же, какой и в ранней «Грузинской песне» (1829): «И перл между ресниц порой / Не бился» (1,55). Однако, как и в других случаях, здесь не стилизация, а поэтизм. Он естественно влечет за собою поэтический троп того же уровня:

Как девушка в печали роковой:
Душа убита, радость над душой;
Хоть слезы льет из пламенных очей,
Но помнит всё о красоте своей.

(1,101)

Именно эротические параллели такого рода считал Батюшков принадлежностью стиля Петрарки и «восточного стиля» одновременно: «Любовь к цветам господствовала на Востоке. До сих пор арабские и персидские стихотворцы беспрестанно сравнивают красоту с цветами и цветы с красотою. Цветы играют большую роль у любовников на Востоке. Рождающаяся любовь, ревность, надежда, одним словом, вся суетная и прелестная

история любви изъясняется посредством цветов. Трубадуры также любили воспевать цветы, а за ними и Петрарка»[77].

Напомним, что Д. В. Ознобишин был автором «восточной легенды» — «Селам, или язык цветов» (1830).

Вместе с тем в «Вечере после дождя» мы имеем дело с образной параллелью более сложного состава. Тема «девушка в слезах», составляющая, по терминологии К. Шимкевича, «второй план уподобления»[78] теме «цветок в каплях дождя» (или в каплях росы), есть автономный мотив любовной лирики, который стремится выдвинуться в качестве первого и основного. Он восходит в конечном счете к греческой антологической лирике. В переводе Батюшкова из Павла Силенциария читаем:

> В Лаисе нравится улыбка на устах,
> Ее пленительны для сердца разговоры.
> Но мне милей ее потупленные взоры
> И слезы горести внезапной на очах[79].

Павел Силенциарий особенно высоко ценился авторами брошюры «О греческой антологии» Уваровым и Батюшковым; в цитированной эпиграмме Уваров находил «картину, полную жизни и движения», где искусно смешаны противоположные впечатления. Он видел в нем предшественника любовной лирики нового времени и дважды проводил параллель между ним и Петраркой[80]. В данном случае ассоциация могла поддерживаться и совершенно конкретными перекличками: четыре сонета Петрарки, следующие один за другим и образующие своего рода циклическое единство, написаны как раз на этот мотив — «слезы Лауры». Плач возлюбленной — гармония, которой внимают небеса (сонет «I’vidi in terra angelici costumi»); сладостная горечь ее жалоб заставляет сомневаться, что их произносит смертная женщина, а не божество, озаряющее небеса вокруг себя. «Ее волосы (голова) — чистое золото, лицо — горячий снег („calda neve“); ее ресницы — из эбена, а очи — две звезды, из которых Амур не напрасно напрягает свой лук; перлы и алые розы — там, где сосредоточившаяся скорбь производит прекрасные и пылающие слова; дыхание — пламя, слезы — кристалл» (сонет «Quel sempre acerbo ed onorato giorno»). В ушах влюбленного звучат ее «живые слова» и «святые воздыхания» («santi sospiri»); никогда солнце не видело столь прекрасных слез из столь прекрасных очей (сонет «Ove ch’i posi gli occhi lassi, ogiri»). Эти сонеты — характерный образец того орнаментального, метафорического и аллегорического стиля, который был затем подхвачен и развит петраркистами и прециозной поэзией и

наложил свой отпечаток на исконный антологический мотив. Все эти последующие исторические модификации мотива русские «петраркисты», конечно, усваивали, однако чаще всего отправлялись именно от той его разработки, которую дал Батюшков и которая уже сама по себе вызывала, как мы видели, «итальянские» ассоциации. Любопытно, что в сознании Белинского батюшковский перевод октавы Ариосто («Девица юная подобна розе нежной…») — образец итальянской антологической поэзии, родственной «классическому гению древности»[81].

В 1818 году В. И. Туманский пишет «Лаурин источник» со сквозным мотивом молитвенных слез и с эпиграфом из канцоны XI (27) Петрарки («Chiare, fresche e dolci acque…»); через семь лет он создает стихотворение «Слеза». Слеза — «жемчужина», «горящая роса» любви, «небесный луч», «язык души», более драгоценный, нежели улыбка и слышимая речь:

> Улыбка милых уст пленяет,
> Звук милой речи веселит,—
> Слеза всю душу проникает,
> До гроба в памяти горит[82].

Так закрепляется художественная модель антологического стихотворения Батюшкова: описание красоты возлюбленной — затем сравнительно-противительный оборот, создающий градацию и выделяющий момент наиболее полного и высшего проявления чувства. Именно эту структуру имеет, в частности, стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг» (не позднее 1836), сразу же приходящее на память при чтении перевода Батюшкова, — и сходство, конечно, не случайно; оно довершается лексическими совпадениями: «глаза, потупленные ниц» — парафраза третьей строки батюшковских стихов. Это след юношеских литературных впечатлений.

Но у Тютчева есть аналог и более ранний, и более близкий — стихотворение «Слезы», напечатанное в «Северной лире», где, кстати, нашло себе место и другое стихотворение с тем же мотивом, принадлежавшее М. А. Максимовичу и построенное на каламбурной параллели между розой и женским именем Розалия[83]. «Слезы» Тютчева развертывают обозначенную нами структурную модель, подробно разрабатывая каждый из ее элементов; выделяющее противопоставление реализуется здесь в риторическом периоде с анафорическим повтором («Люблю, друзья, ласкать очами…», «Люблю, когда лицо прекрасной…») и сильной антитезой в заключительных строфах. Это стихи именно «сладостного» стиля, с высокой концентрацией «украшающих»

эпитетов, метафорических парафраз, мифологических имен, с поэтической фразеологией, которую мы встречали уже у других учеников Раича:

Люблю, когда лицо прекрасной
Зефир лобзаньем пламенит,
То кудрей шелк взвевает сладострастный,
То в ямочки впивается ланит!

Но что все прелести Пафосския царицы,
И гроздий сок, и запах роз,
Перед тобой, святый источник слез,
Роса божественной денницы![84]

Эту же общую схему подхватывает Стромилов:

Люблю тебя, краса-девица,
Когда ты мой досуг живишь!
Люблю тебя, души царица,
Люблю тебя, когда грустишь!

Люблю, когда твои ланиты
Осеребряются слезой:
Так в ночь цветы всегда покрыты
Блестящей, влажною росой!

(«Романс»)

Если мы теперь обратимся к «Стансам» Лермонтова 1830 года («Люблю, когда борясь с душою…»), мы обнаружим, что уже рассмотрели почти весь репертуар образных и композиционных средств, составляющих это стихотворение. Оно написано о «слезе девушки» и строится по принципу возрастающей градации с заключительным противопоставлением: «слеза» — последний, заключающий член градации, с абсолютным ценностным качеством. Каждое четверостишие описывает тот или иной признак девической любви, получающий развернутую пейзажную параллель, конечно эстетизированную: румянец стыдливости сравнивается с вечерней зарей; вздох лунной ночью (очевидно, при тайном свидании) — с тихим звуком «арфы златострунной», колеблемой ветром; наконец, слеза освящается сакральным уподоблением: «Так, зря Спасителя мученье, / Невинный плакал херувим» (1,77). Это соответствует тютчевскому: «И небо

серафимских лиц / Вдруг разовьется пред очами». Но еще важнее, однако, что Лермонтов воспроизводит композиционные и интонационные особенности тютчевского стихотворения. Анафорические замены первой и второй строф создают монотонию, взрываемую резкой противительной интонацией третьей строфы:

Люблю, когда, борясь с душою,
Краснеет девица моя…

Люблю и вздох, что ночью лунной
В лесу из уст ее скользит…

Но слаще встретить средь моленья
Ее слезу глазам моим…

Пейзажная параллель присоединяется совершенно тем же образом, что и в цитированных стихах Стромилова:

Так перед вихрем и грозою
Красна вечерняя заря.

(1,77)

Все это не заимствования, а общая литературная школа.

Ранняя лирика Лермонтова развивалась в семантическом поле, заданном «школой Раича», в пределах установленного ею диапазона образных средств. Ее воздействие сказалось не только в рассмотренных нами немногочисленных образцах лирического творчества будущего великого поэта, — следы «школы Раича» мы можем отыскать и в ранних ориентальных поэмах. Они обнаруживаются на разных уровнях строения текста — и в жанровой системе, и в разработке лирических тем, и в поэтическом языке. Именно на уровне поэтического языка это воздействие сказалось больше и глубже всего, — и, поздняя эволюция Лермонтова-лирика заключалась, между прочим, и в освобождении от поэтизмов, усвоенных еще в годы литературного ученичества.

Без «школы Раича», очевидно, невозможно представить себе в полном объеме проблему «Батюшков и Лермонтов», равно как и проблему «Батюшков и Тютчев». Существует мнение, что воздействие Батюшкова и на того, и на другого было локальным и

неглубоким. Это верно, если мы будем сравнивать между собою эстетические системы в целом, и не вполне верно, когда дело касается поэтического языка, — и здесь важно принять во внимание посредничество Раича.

Батюшков, как точно заметил И. В. Киреевский, был проводником «итальянского влияния» в русской поэзии 1820-х годов. Мы пользовались этим суждением, сознавая его условность. В том поэтическом стиле, который мы обозначили выше как «сладостный стиль», «нео-петраркизм», действительно обнаруживалось воздействие Петрарки, как и ряда других образцов, вплоть до греческой антологии. Но следует иметь в виду, что он не был сам по себе достоянием лишь «школы Раича», — он захватывал в большей или меньшей мере все поколение 1830-х годов, вплоть до Подолинского и Деларю. В «школе Раича» он культивировался сознательно как стиль идеальной поэзии, противостоящей низкой «существенности»; за ее пределами он воспринимался как стиль галантно-пасторальной поэзии, отличавшейся «вялостью воображения» и «щепетильной жеманностью чувства», стиль сентиментально-прециозный, принадлежащий уже ушедшей поэтической эпохе. Именно так воспринимает его Пушкин, повторивший в «Литературной газете» сомовскую характеристику Раича-поэта.

Подобно Тютчеву, Лермонтов прошел через эту школу как через первый этап литературного обучения; подобно Тютчеву, он должен был преодолевать ее в процессе индивидуального поэтического движения. Для Тютчева орудием этого преодоления стала традиция романтической философской лирики, более всего немецкой; для Лермонтова — байроническая традиция, решительно противостоявшая «сладостному стилю». Вторжение в лирику эстетики байронической поэмы происходит у Лермонтова уже в 1829 году — но это особый процесс и особый вопрос, который требует специального разбора.

Приложение
Из переписки поэтов Московского университетского благородного пансиона

В настоящем разделе мы публикуем несколько писем пансионских поэтов из архива Н. А. Степанова в ИРЛИ (№ 4256, 4352, 4354). Все письма относятся к 1826–1827 годам, ко времени окончания пансиона, и дают дополнительный материал для характеристики взаимоотношений в литературном кружке Раича. Об авторах и адресате см. в статье; об И. Вальтере фон Кронеке сведений не сохранилось.

1

Л. А. Якубович — Н. А. Степанову
17 декабря 1826 года

Хоть в тленном мире все умрет,
Душа бессмертная никак не изменится,
А дружество к тебе в моей душе живет,
Так следственно оно и в вечности продлится.

Вот силлогизм, любезный друг Николай Александрович, он, может быть, и неправилен, но чувство сердечное не всегда можно вставить в тесную форму силлогизма и не всегда можно изложить то на бумагу, что чувствуешь. Итак, время нашего соединения протекло! Шесть лет! шесть лет улетели так, что время нашего вступления с выходом из пансиона как будто сливаются вместе, при всем том сколько неприятностей, сколько огорчений!., но забудем прошедшее, будем признательны к месту нашего воспитания, где мы провели шесть лет под одною кровлею в лучшее время нашей жизни. Не стану говорить о нашей дружбе, о привязанности моей к вам, но молю бога, чтоб через 20 лет, если угодно будет его святому провидению сохранить наши дни, молю бога, чтоб ты был бы тот же Степанов, а я навсегда б остался твой друг.

1826-го <года> декабря 17. Л. Якубович.

2

И. Вальтер фон Кронек — Н. А. Степанову
17 декабря 1826 года, Москва

ДОБРЫЙ СОВЕТ Н. А. СТЕПАНОВУ

Что пожелать тебе, мой друг?
Скажи, все в мире сем непрочно;
Любовь, веселье, дружбы круг —
Все нам изменит в час урочный!

Все унесет с собой волна
Сей жизни, бурной и ненастной;
Взойдет приветная звезда
И не найдет уже прекрасной.

То божества чистейший луч;
То добродетель пресвятая;
Для ней ничто громады туч;
Ей не ужасна тьма ночная.

И все, как жар сей, пролетит;
В груди друзей минутный пламень!
Никто из них не поспешит
Отторгнуть нам грозящий камень.

Но друг! есть неба дар святой!
Он никогда не изменяет!
Да будет он твоей красой
И радостью всегда сияет!

И охладеет жар любви,
И радость от очей умчится,
И страшная печаль души
С тобой надолго породнится.

Она не скована землей;
Ты ризу в прах земную
Она туда же, за тобой,
В страну небес святую!

Иероним Вальтер фон Кронек.
1826 года декабря 17 дня.
Москва.
Пансион.

3

Н. Н. Колачевский — Н. А. Степанову
27 декабря 1827 года, Москва

1827 года декабря 27. Москва Милостивый государь Николай Александрович!

Как мне пред вами извинить
Мое столь долгое молчанье?
Экзамен наш не оправданье;
Других же нет причин. Бранить
Меня вы вправе совершенно.
Уж больше месяца, как я
Не отвечаю на бесценный
Подарок ваш; а так друзья
Не делают — винюсь, как может
Виниться тот, кто уличен
Уже в вине и не поможет
Кому напрасный вопль и стон
Смягчить карающий закон.
Винюсь еще. Но до поэта
Черед доходит наконец:
Каких чудес нам ждать от света,
Когда поэт такой же льстец —
А, может быть, еще и боле,
Чем лучший шаркатель двора,
Дитя, спеленутый в неволе!
Поэт в движение пера
Переливает пламень чувства;
В нем говорит одна душа,
Без принужденья, без искусства,
Свободной гордостью дыша.
А вы… Что если и Климене
Все ваши клятвы лесть одна? —
Беда прекрасной: к их измене
Она готовиться должна.
Нет! Невозможно! Столько чувства,
Огня любви, борьбы страстей
Не может быть игрой искусства!
Один крылатый чародей
Умел восторгами святыми
Поэта душу подарить

И мог чертами огневыми
Их на бумагу перелить.
Любовь, поэзия и дружба —
Три нераздельные сестры!..
Скажите мне, что ваша служба?
Ужель еще до сей поры
Вы не наскучили деревней,
Однообразной тишиной,
Соседей пестрою толпой,
Их жизнью, их одеждой древней,
Их разговором, дочерьми,
Старинной службой, лошадьми,
Екатерининскою модой,
Борзой и гончею охотой
Et caetera, et caetera.
Я вам мой «Вечер» посылаю,
Он вам заменит вечера
Соседей ваших — и желаю
От всей души, чтоб так же он
Вам мог доставить сладкий сон.
Передо мной «Освобожденный
Иерусалим». Мне подарил
Его сам Раич и просил
Меня сказать творцу Климены
Его поклон. Я прочитал
Ему стихи: напрасно б стал
Я говорить, с каким вниманьем
Он слушал их, как расхвалил
Он ваше милое посланье,
Какое сделал предсказанье
И как меня благодарил.
Все досказал. Простите, будьте
Меня довольнее судьбой,
Пишите чаще — не забудьте
Того, кто предан вам душой.
Колачевский.
NB. Я с первой почтой от Поэта
Жду и пиэсы, и ответа
Не в низкой прозе, но в стихах.
Скажу о наших вам делах:
Экзамен кончен, ждем Совета,
Не знаю, будет ли концерт,
Но мне изо всего четыре —
Ура! На пансионском пире

Отпировали мы семь лет!

4

Н. Н. Колачевский — Н. А. Степанову
4 июня 1827 года, Москва

1827 года июня 4. Москва
Милостивый государь

Николай Александрович!

Много, весьма много виноват перед вами, целый месяц не отвечая на письмо ваше; но не я, а проклятое секретарство, которым меня наградили в нашем собрании, этому причиной. В вашем бесценном для меня письме вы, кажется, решились писать только обо мне, а о себе ни слова: упрекаете меня в лести и платите тою же монетою вдесятеро; радуетесь моему счастию, лишая меня наслаждения радоваться вашему. Скажу словами поэта: такая скрытность много меня огорчила; она разрывает крепкие узы дружбы, она отравляет ее или исчезает при одном появлении этого райского жителя. Половина письма моего состоит из одних упреков — чувствую! — но кто этому причиной? Пишите, ради бога, как проводите вы время? Думаете ли схоронить вашу молодость под пулями или, что еще ужаснее, под красным сукном Сената? Нет! пощадите цветок сей, привыкший к пламенным лучам поэзии! не отрывайте его от любимой почвы, не переносите на почву, ему чуждую! будьте тем, чем были вы прежде, — будьте поэтом, добрым, беспечным, чуждым ничтожных замыслов честолюбия! Поверьте мне, тысячи благ заменят вам мундир гвардейца или ключ камергерский; но ничто не заменит поэзии, с ее светлым вдохновением, пламенным восторгом, ясною верою в прочную будущность, чистыми надеждами, райскими мечтами. Она одна набрасывает цветы на бесплодную, бесконечную степь нашей жизни; одна разделяет с нами то, чего не могут разделить люди, облегчает наше сердце и взором, полным любви и блаженства, указывает нам на небо. Простите! Старая песня; но я люблю повторять ее! Не буду скрытен, как вы, — и скажу вам о себе все, что только знаю. Стихов моих «Видение Рафаэля» на акте не читали, потому что Мерзляков нашел их противными нравственности безнравственных наших архиереев; а Павлов так хорошо их выправил; что я принужден был отказаться от высокой чести видеть их напечатанными. Я перевожу теперь Шиллерова «Дон-Карлоса»; не знаю, каков будет перевод мой; но он меня чрезвычайно занимает. Если вы будете более откровенны со

мною, то мы условимся пересылать друг другу наши занятия. Надеюсь, вы в этом не откажете готовому к услугам вашим

Н. Колачевскому.

NB. Семен Егорович благодарит вас за поклон, свидетельствует вам свое почтение и спрашивает: так же ли, как прежде, занимаетесь вы поэзией? Он издает пять песней своего «Освобожденного Иерусалима». Кстати. Вы уже, думаю, читали «Цыганы» Пушкина. Ради бога, напишите мне свое мнение об этой поэме. Думаю, что мы в нем сойдемся.

Сейчас получил письмо от Вальтера фон Кронека.

Если по каким-нибудь обстоятельствам вы будете писать ко мне позже 20 числа сего месяца, то мой адрес: е<го> б<лагородию> м<илостивому> г<о сударю> Н<иколаю> Н<иколаевичу> К<олачевскому>, Смоленской губернии, Гжатского уезда, в сельце Звездоново.

notes

Примечания

1

О поэзии Раича см.: *Киселев-Сергенин В. С.* С. Е. Раич // Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 5–10.

2

См.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 339, 370–371;

Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 11–14, 18, 27, 29–30, 39, 70 и особенно С. 202–205;

Эйхенбаум Б. Комментарий // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1935. Т. 1. С. 424–425;

Бродский Н. Л. М. Ю. Лермонтов: Биография. М., 1945. Т. 1. С. 86 и сл.

Киреевский И. Критика и эстетика. М., 1979-С. 72.

Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 5.

Русский библиофил. 1913. № 8. С. 25.

6

Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 163.

Русский библиофил. 1913. № 8. С. 25–26.

8

Русский архив. 1868. № 4–5. С. 605 (письмо И. И. Дмитриеву от 7 апреля 1829 года); ср. также: Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву, 1816–1837. М., 1867. С. 141–143.

9

См.: *Дмитриев И. И.* Сочинения. СПб., 1895. Т. 2: Проза; Письма. С. 275–278, 280; Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 3–22.

10

Галатея. 1839. № 20. С. 206–207.

11

Там же. № 19. С. 130–131.

Там же. № 27. С. 44.

13

См.: *Сандомирская В. Б.* К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии, 1972. Л., 1974– С. 16–35.

Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. М., 1977. С. 148.

15

Васильев М. Из переписки литераторов 20–30 гг. XIX века: (Д. П. Ознобишин. — С. Е. Раич. — Э. П. Перцов) // Изв. Общества археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те. 1929. Т. 34. Вып. 3–4. С. 175.

Галатея. 1839. № 21. С. 277; № 23. С. 413.

17

Там же. № 29. С. 196. См. подробнее о критической позиции Раича: *Морозов В. Д.* Из истории журнальной критики 20–30-х годов XIX века. (Журнал С. Е. Раича «Галатея») // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. ВЫП. 3. С. 100–112.

18

Телескоп. 1831. № 13. С. 51. Ср.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 7.

19

Галатея. 1839. № 21. С. 276.

20

Сочинения в прозе и стихах. М., 1828. С. 154 (= Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете. Ч. 7). Стихотворение «Жаворонок» см.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 26. Приводимые далее цитаты из стихов Раича даются по этому изданию (без указания страниц); из стихотворения «Весна» — по альманаху «Северная лира» (М., 1827).

21

Свод критически проанализированных материалов см.: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929. С. 265–271; Николай Полевой. Материалы из истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934. С. 155, 3ˆ7 и сл.

22

Состав авторов «Северной лиры» см. в нашей кн.: *Вацуро В. Э.* Северные цветы: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 261.

23

См.: Яблонь и лавр (С италианского) // Московский вестник. 1827. № 6. С. 123–124 (подпись: «Р…..»). С меньшими основаниями можно предположить его авторство для «Тоски души» (1825; подпись: «Р»): Там же. 1828. № 10. С. 117–119.

24

Веневитинов Д. В. Стихотворения; Проза. М., 1980. С. 394 (письмо от 28 января 1827 года).

25

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 35–36. Далее цитаты из произведений Пушкина приводятся в статье по этому изданию (в скобках указываются буквенное обозначение — П, том и страница); Альманахи на 1827-й год // Московский вестник. 1827. № 5. С. 87–88 (подпись: «нъ»).

26

Барсуков Н. П. Указ. соч. Кн. 2. С. 125. Ср.: *Раич С.* Единоборство Арганта с Танкредом. (Из шестой песни «Освобожденного Иерусалима») // Московский вестник. 1827. № 10. С. 105–110.

27

Дельвиг А. На критику «Галатеи» // Сын отечества и Северный архив. 1829. № 22. С. 124–125 и сл.; Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 37–38. Ср. также позднее замечание Вяземского: «Раич был человек образованный, кроткого нрава и с дарованием, но лишенный и поэтического, или метрического, и общежительного такта; доказательствами тому служат переводы его италиянских поэм размером стиха, употребленного Жуковским в балладе, и многие полемические статьи журнала его» (Письма разных лиц к Ивану Ивановичу Дмитриеву. С. 142).

28

Московский вестник. 1830. № 21–24. С. 219.

29

См.: Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1829 года, октября 6 дня. М., 1829. С. 57; Речи и стихи, произнесенные… 1828 года, марта 17 дня. М., 1828. С. 52; Речи и стихи, произнесенные… 1830 года, марта 29 дня. М., 1830. С. 46; *Бродский Н. Л.* Указ. соч. С. 128 и сл.; *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // ЛН. Т. 45–46. С. 232–233. Мы указываем дату окончания обучения; формальная дата выпуска — следующий год, когда назначалось торжественное собрание.

Бродский Н. Л. Указ. соч. С. 123.

31

См.: *Ямпольский И.* Сатирическая журналистика 1860-х годов: Журнал революционной сатиры «Искра» (1859–1873). М., 1964. С. 67 и сл.

32

ОР ИРЛИ. 4347. Л. 2 (дата письма — 29 декабря 1838 года).

ОР ИРЛИ. 4374.

34

Галатея. 1829. № 20. С. 233–235.

35

ОР ИРЛИ. 4353, с датой: «1827 года 24 июля. Звездуново» — и не вошедшим в печатный текст эпиграфом: «Как имя на хладном камне гробницы останавливает мимоидущего, пусть и мое так устремит на минуту задумчивый взор твой на сей одинокий листок. Байрон». Это прозаический перевод известных байроновских «Lines written in an Album, at Malta» (1809), чрезвычайно популярных в русском читательском и поэтическом обиходе 1820-х годов, в том числе, по-видимому, и в Раичевом кружке; в 1830 году Лермонтов варьирует эти стихи в стихотворении «В альбом» («Нет, я не требую вниманья»), а затем дает новую их переработку («Как одинокая гробница», 1836); еще ранее Тютчев помещает в «Северной лире» свое переложение («В альбом друзьям. (Из Байрона)»).

36

Сочинения в прозе и стихах. С. 223, 170. «Вечер» имеет дату: «1827 года июля 17. Звездуново». В том же издании (с. 163) опубликовано стихотворение Колачевского «К мечте» (дата: «1826 года января 17 дня»).

37

Ср.: «Виктор Стройский как прозаик (повесть „Мечтатель“, „Кузнецкий мост“ и „Мысли, выписки и замечания“ принадлежат ему), К. и Ламвер как поэты подают самые лестные для нас надежды» (М. Б-в. Цефей: Альманах на 1829 год // Дамский журнал. 1829. № 16. С. 48); *Левит Т.* Указ. соч. С. 232, 245.

38

Бродский Н. Л. Указ. соч. С. 128–133, 144; *Левит Т.* Указ. соч. С. 252–253. Уточненные сведения даны Л. А. Черейским. См.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 228.

39

ОР ГПБ [РНБ]. Ф. 291 (М. Н. Загоскина). № 95 (письмо от 24 июня 1828 года; отправлено из села Звездуново; в обратном адресе — полное имя и отчество: «Николай Николаевич Колачевский»).

40

Приводимые сведения взяты из формулярного списка Колачевского за 1855 год (ЦГИА [РГИА]. Ф. 1349. Оп. 3. № 1069. Л. 75–78).

41

Ср. в нашей статье «Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов» // Русская литература. 1964. № 3. С. 53–56 [см. наст, изд., С. 63–66].

42

Бродский Н. Л. Указ. соч. С. юб и сл.; *Левит Т.* Указ. соч. С. 234–235; ср.: Галатея. 1829. № 45. С. 273–289; № 46. С. 333–346 (подпись: «С италианского Вл. С…»).

43

Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 19.

Бродский Н. Л. Указ. соч. С. 122–125,138.

Лермонтовская энциклопедия. С. 555.

46

Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1886. Т. 2. С. 431; Ведомость о воспитанниках Университетского благородного пансиона высшего класса старшего отделения, 1830 г. // ИРЛИ. Ф. 524. Оп. 3. № 63. Л. 11; Формулярный список Стромилова // ЦГИА [РГИА]. Ф. 1349. Оп. 4. № 31. Л. 133–134; ср/.*Майский Ф. Ф.* Юность Лермонтова: (Новые материалы о пребывании Лермонтова в Благородном пансионе) // Труды Воронежского государственного университета. 1947-Т. 14. Вып. 2. С. 244.

47

Светлейший князь Дмитрий Владимирович Голицын в 1820–1843 гг. // Русская старина. 1889. № 7. С. 147–148.

Галатея. 1839. № 27. С. 67–68.

49

Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1953. Т. 12. С. 22.

50

Стромилов С. Смерть Сократа // Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона… 1830 год, марта 29 дня. М., 1830. С. 15–16. Ср.: Опыты в стихах С.С. М., 1830. С. 13–15. Приводимые далее цитаты из стихов Стромилова даются по этому сборнику (без указания страниц).

51

См. о нем: *Бродский Н. Л.* Лермонтов-студент и его товарищи // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 40–76.

52

Ср.: *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 401–422.

53

Сочинения Д. В. Веневитинова: Часть первая: Стихотворения // Галатея. 1829. № 7. С. 40–41.

54

Галатея. 1829. № 18. С. 119. К стихотворению примечание: «Написано по прочтении его сочинения, в котором предсказал он свою смерть».

Грибушин И. И. Заметки о Дмитрии Веневитинове // Русская литература. 1968. № 1. С. 196–198.

56

См. примечания Э. Э. Найдича в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 673–674; примечания Т. П. Голованової в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 555–556.

57

Мечтатель [Глинка С. Н.]. Анекдоты, мысли и замечания // Дамский журнал. 1829. Март. № 14. С. 5.

58

Tacco T. Освобожденный Иерусалим / Пер. С. Е. Раича. М., 1828. Ч. 1. С. 234, 237. Ср. С. 5, 33,607.

Урания. М., 1826. С. 266–268.

60

Ср. также в Псалтыри: «Глас господа сокрушает кедры…» (гл. 28, ст. 5).

Северная лира. С. 203–204.

62

Галатея. 1839. № 29. С. 192.

Сын отечества. 1825. № 17. С. 86.

Галатея. 1830. № 8. С. 35.

65

См.: *Любович Н.* «Веселый час» // ЛН. Т. 58. С. 373–377.

Баранов Д. Веселость // Любитель словесности. 1806. № 5. С. 119; Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов / Изд. В. Жуковским. М., 1811. Ч. 5. С. 277; Собрание образцовых русских сочинений… СПб., 1817. Ч. 6. С. 138.

67

<*Coisson*>. Tableau des Prisons de Paris, sous le regne de Robespierre, contenant dif-ferentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les couplets, pieces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, et se trouve a Leipsick, 1795. T. 1–4: ср. также: Tableau des Prisons de Paris, sous le regne de Robespierre, pour faire suite a l'Almanach des Prisons, contenant differentes anecdotes sur plusieurs prisonniers, avec les couplets, pieces de vers, lettres et testaments qu'ils ont faits. A Paris, chez Michel, rue Haute-Feuille, № 36, <s. a.X

68

О Дмитрии Осиповиче Баранове (1773–1834) см. подробно: *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1891. Т. 2. С. но-m; Русский биографический словарь. СПб., 1900. Т. 2. С. 482; *Пушкин.* Письма. М.; Л., 1935. Т. 3. С. 586–587; как о переводчике Вольтера см.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978. С. 99–100.

Вацуро В. Э. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция *20-х* годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 46–56 [см. наст, изд., С. 53–70].

Северная лира. С. 73–74J П, 7,36. Вяземский дал развернутую критику этого суждения: «Едва ли и подлинные concetti не безобразная прикраска итальянских стихов, а заимствованные concetti на русский лад и того хуже. Впрочем, вероятно, в Ломоносове этот мишурный блеск не подражание, а просто погрешность, свойственная худому вкусу, не озаренному светом здравой критики, и насильственной игре воображения» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 29). На «итальянские concetti» прециозной поэзии Пушкин нападал еще в 1823 году, в письме к Вяземскому от 4 ноября (П, ю, 508; ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 460–461).

Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 160–161.

Histoire litteraire d’ltalie, par P. L. Ginguene. Paris, 1819. T. 9. P. 281, 292,343,428.

Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 333 (здесь и далее курсив в стихотворных цитатах мой. — *В.В.*).

Барсуков Н. П. Указ. соч. Кн. 1. С. 219.

Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. 2. С. 278 (цитируем первую редакцию).

Веселовский А. Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere // *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 168.

Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 160.

Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика: Сб. статей. Л., 1927. С. 44–54.

Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 346.

80

Цит. по: *Батюшков К. Н.* Сочинения. СПб., 1887. Т. 1. С. 428–429.0 дальнейшей судьбе переводов Батюшкова из Павла Силенциария в русской литературе см. статью: *Ботвинник Н. М.* О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» // Временник Пушкинской комиссии, 1976. Л., 1979. С. 147–156.

81

Белинский. Т. 5. С. 250.

82

Туманский В. Н. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 59, 146–147.

83

М<аксимови>ч. Розалии // Северная лира. С. 337 (дата: «1826, май»).

Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. 1. С. 47, 282 (цитируем первую редакцию).